

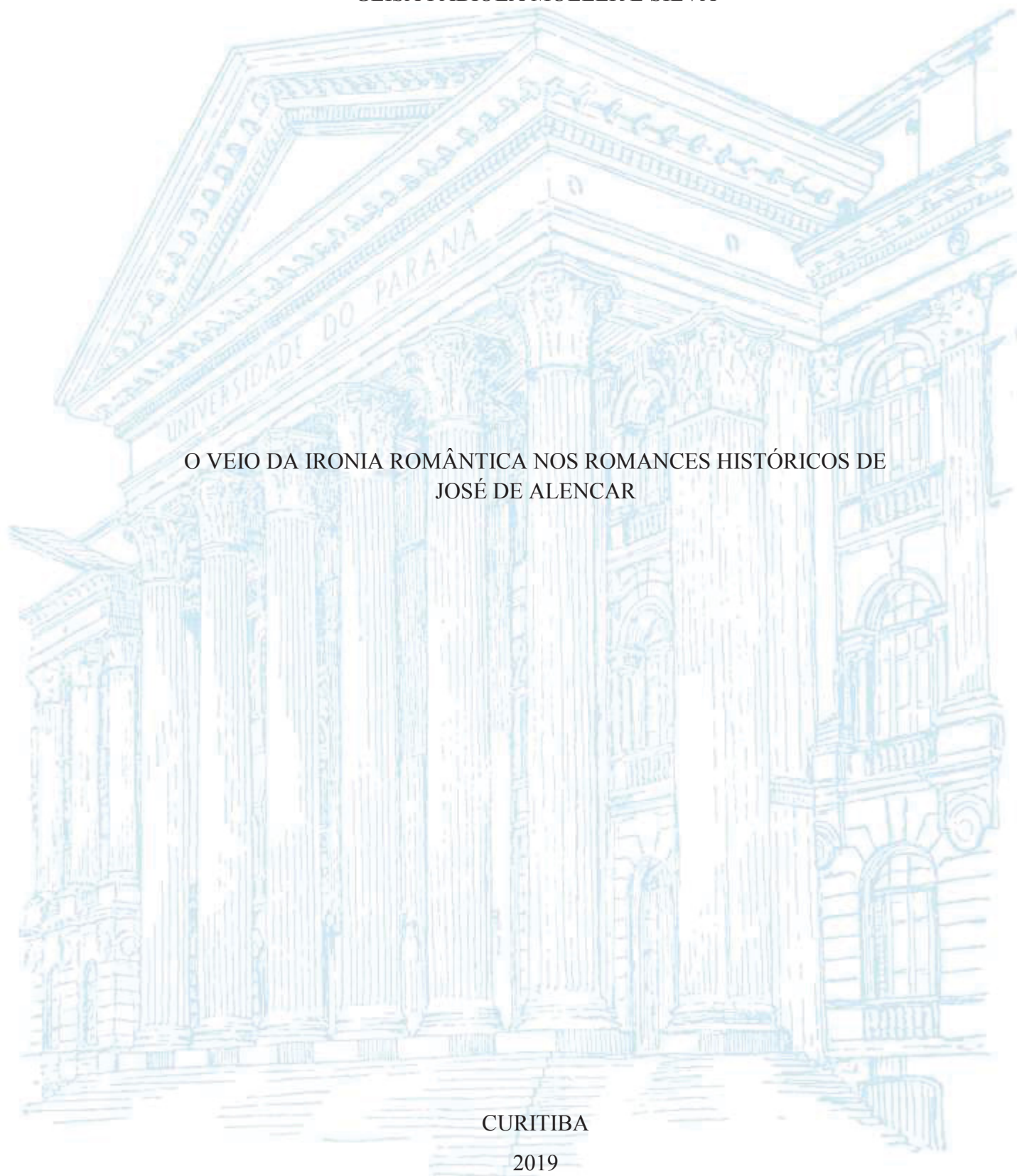
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GEISA FABIÓLA MÜLLER E SILVA

O VEIO DA IRONIA ROMÂNTICA NOS ROMANCES HISTÓRICOS DE  
JOSÉ DE ALENCAR

CURITIBA

2019



GEISA FABÍOLA MÜLLER E SILVA

O VEIO DA IRONIA ROMÂNTICA NOS ROMANCES HISTÓRICOS DE  
JOSÉ DE ALENCAR

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras,  
Área de Concentração Estudos Literários, Setor de  
Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná,  
como requisito parcial à obtenção do título de Doutora  
em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

CURITIBA  
2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Silva, Geisa Fabíola Müller e  
O veio da ironia romântica nos romances históricos de José de  
Alencar. / Geisa Fabíola Müller e Silva. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilene Weinhardt

1. Alencar, José de, 1829 - 1877 – Crítica e interpretação. 2. Romance  
histórico. 3. Ironia na Literatura. 4. Literatura brasileira. I. Título.

CDD – B869.33



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **GEISA FABIOLA MULLER E SILVA** intitulada: **O VEIO DA IRONIA ROMÂNTICA NOS ROMANCES HISTÓRICOS DE JOSÉ DE ALENCAR**, após terem inquirido a autora e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 13 de Março de 2019.

MARILENE WEINHARDT  
Presidente da Banca Examinadora

MÁRCIO MATIAS CANTARIN  
Avaliador Externo (UTFPR)

CLÓVIS MENDES BRUNER  
Avaliador Externo (Membro Externo)

JOÃO ROBERTO GOMES DE FÁRIA  
Avaliador Externo (USP)

FERNANDO CERISARA GIL  
Avaliador Interno (UFPR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

ATA Nº904

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia treze de março de dois mil e dezenove às 14:00 horas, na sala Sala Homero de Barros, R. General Carneiro, nº 460, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **GEISA FABIOLA MULLER E SILVA** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **O VEIO DA IRONIA ROMÂNTICA NOS ROMANCES HISTÓRICOS DE JOSÉ DE ALENCAR**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: MARILENE WEINHARDT (UFPR), MÁRCIO MATIASI CANTARIN (UTFPR), CLÓVIS MENDES GRUNER (Membro Externo), JOÃO ROBERTO GOMES DE FARIA (USP), FERNANDO CERISARA GIL (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MARILENE WEINHARDT, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 13 de Março de 2019.

  
MARILENE WEINHARDT  
Presidente da Banca Examinadora

  
MÁRCIO MATIASI CANTARIN  
Avaliador Externo (UTFPR)

  
CLÓVIS MENDES GRUNER  
Avaliador Externo (Membro Externo)

  
JOÃO ROBERTO GOMES DE FARIA  
Avaliador Externo (USP)

  
FERNANDO CERISARA GIL  
Avaliador Interno (UFPR)

Para minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Aos amigos.

Alessandra Freitas, pelos poemas e músicas e pela parceria nas aulas de alemão.

Anderson Cardoso e Constância Matos, pela delicadeza e amorosidade.

Bruno Gabriel, pelo carinho e, novamente, pelo carinho.

Ewerton Kaviski, pelo bate-papo duradouro sobre a literatura de José de Alencar, pelo caminho feito até Missões e sobretudo pelo afeto.

Gisele (Gigi) Thiel e Maria (Luísa) Fumaneri, pelos almoços com café, chocolate e risadas.

Léo Campos, por todas as potentes conversas e pelo jeito de enxergar as coisas do mundo com a curiosidade das crianças.

Máira Nunes, pelo *dancing* de longa data.

Maria Aparecida Leal, pelo incrível exemplo de se reinventar.

Nara Heemann, por oferecer um saber que faz até a ossatura sorrir.

Aos professores.

Benito Rodriguez, que resilientemente avaliou meus trabalhos em diferentes momentos de minha trajetória acadêmica.

Clóvis Gruner e Márcio Cantarin, pela interlocução realizada na qualificação.

Fernando Gil, que me orientou na iniciação científica e propiciou discussões profícuas nas disciplinas da Pós-Graduação.

Luís Bueno, que pacientemente me orientou no Mestrado.

Paulo Soethe, pela compreensão e pelo valioso aprendizado acerca do Romantismo Alemão.

Renata Telles, pela orientação da monografia e por continuar a acompanhar o trabalho que ajudou a erigir.

À minha orientadora Marilene Weinhardt. Esta tese ter sido concluída se deve não somente à competência intelectual dela e à paixão pelos livros que lemos em seus olhos desde a graduação, mas também ao fato de sua coerência e integridade mobilizar em nós a vontade de crescer e continuar a aprender.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Estudos sobre Ficção Histórica no Brasil.

À Capes: “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001*



## RESUMO

O presente trabalho refere-se à investigação dos usos da ironia romântica nos romances históricos de José de Alencar. *As minas de prata*, publicado no período de 1862 a 1866, é o objeto central desta pesquisa, que também contempla os romances *O garatuja* e *Guerra dos mascates*, este publicado entre 1873 e 1874 e aquele em 1873. Pela leitura dos fragmentos de Schlegel e de Novalis foi elucidado o processo de romantização da ironia, de modo a frisar o imbricamento entre poesia e filosofia na conformação do gênio individual. Verificou-se que o instrumental do gênio é utilizado por Alencar para efetuar a discussão política nos romances, acarretando a cisão entre o político e o poeta. Neste sentido, a partir da análise das exposições críticas presentes nas cartas de Ig (1856) e nas cartas ao amigo Joaquim Serra (1874) foram pontuadas as particularidades da *poiesis* alencarina, especialmente, o entrelaçamento entre ironia e nostalgia e o modo romanesco como núcleo de orquestração dos romances. Pelo aspecto composicional, *As minas de prata* foi compreendido como um romance de capa e espada brasileiro pertencente à linhagem do modelo clássico scottiano, conforme as premissas da teoria do romance histórico formulada por Lukács, sendo esse o motivo do cotejo realizado entre *As minas de prata* e o romance de Manzoni, *Os noivos* (1840-1842), considerado o continuador do modelo clássico do romance histórico. Por outro lado, a ironia perscrutada nos romances históricos alencarinos é a ironia identificada na obra de E. T. A. Hoffmann, razão pela qual foi sublinhado o papel dos intercâmbios artísticos e da circulação das obras no que concerne ao acúmulo de procedimentos expressivos na segunda metade do século XIX. Destarte, nos três romances analisados foram observados os seguintes elementos correspondentes à ironia hoffmanniana: a figuração que o sujeito romântico/o autor faz de si próprio, a narrativa estruturada de forma a apresentar uma ou mais narrativas em seu interior e o modo de composição caricatural. Levando em consideração esses três elementos obteve-se uma possível relação entre as literaturas de Hoffmann e de Alencar.

Palavras-chave: José de Alencar. Romance histórico. Ironia romântica. E. T. A. Hoffmann.



## ABSTRACT

The present work aims to the investigation of the uses of romantic irony in the historical romances of José de Alencar. *As minas de prata*, published in the period from 1862 to 1866, is the central purpose of this research, which also contemplates the novels *O guaratujá*, whose publication took place between 1873 and 1874 and *Guerra dos mascates*, which was published in 1873. By reading the fragments of Schlegel and Novalis, the process of romanticizing the irony was elucidated, in order to emphasize the interconnection between poetry and philosophy, according to the individual genius. It was verified that the instrumental of the genius is used by Alencar to effect the political discussion in the novels, causing the split between the politician and the poet. In this sense, from the analysis of the critical expositions into Ig letters (1856) and letters to friend Joaquim Serra (1874), the peculiarities of alencarine poesis were punctuated, especially the interlinking between irony and nostalgia and the romance mode as nucleus of chaining of novels. From the compositional aspect, *As minas de prata* was understood as a novel of Brazilian cover and sword belonging to the lineage of the classical Scottian model, according to the premises of the theory of the historical novel formulated by Lukács, being this the reason of the collation realized between *As minas de prata* and Manzoni's novel, *Os noivos* (1840-1842), considered the continuation of the classical model of the historical novel. However, the irony examined in the historical alencarine novels is the irony identified in the work of E. T. A. Hoffmann, which is why the role of artistic exchanges and circulation of works was emphasized with regard to the accumulation of expressive procedures in the second half of the nineteenth century. Thus, in the three novels analyzed, the following elements corresponding to the hoffmanianna irony were observed: the figuration that the romantic subject (the author) makes of himself, the narrative structured in order to present one or more narratives within him and the mode of caricature composition. Considering these three elements, a possible relation was obtained between the literatures of Hoffmann and Alencar.

Keywords: José de Alencar. Historical novel. Romantic irony. E. T. A. Hoffmann.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A NAÇÃO TEM FRONTEIRA, A FICÇÃO TEM O <i>WITZ</i> E A IRONIA .....</b>	<b>14</b>
2.1	A METACOMPOSIÇÃO DA IRONIA NO ROMANTISMO ALEMÃO .....	14
2.1.1	Críticidade e ironia e romance: qual história? .....	24
2.2	RECEPÇÃO DA TEORIA POÉTICA ROMÂNTICA: DOIS FRAGMENTOS .....	35
2.2.1	O manifesto de Berchet e a carta de Manzoni .....	50
2.3	IRONIA E NOSTALGIA NA <i>POIESIS</i> ALENCARINA .....	56
<b>3</b>	<b>ROMANTISMO E ROMANCE HISTÓRICO .....</b>	<b>75</b>
3.1	A CRÍTICA DE LUKÁCS AO ROMANTISMO .....	75
3.2	O ROMANCE HISTÓRICO DE MANZONI .....	81
3.3	O ROMANCE DE CAPA E ESPADA DE ALENCAR .....	90
<b>4</b>	<b>OS USOS DA IRONIA ROMÂNTICA NOS ROMANCES HISTÓRICOS DE ALENCAR .....</b>	<b>109</b>
4.1	O NARRADOR-CARICATURISTA DE <i>O GARATUJA</i> .....	109
4.2	O TEATRO DE MARIONETES DE <i>GUERRA DOS MASCATES</i> .....	120
4.3	O QUANTO ERA DURA A PROFISSÃO DE ESCRITOR NO SÉCULO XIX E NO CAPÍTULO XIX .....	134
<b>5</b>	<b>A COMPOSIÇÃO CARICATURAL NA CONSTRUÇÃO DOS LETRADOS E A DOCEIRA JOANINHA .....</b>	<b>147</b>
5.1	O ROMANCISTA QUIXOTESCO NA FIGURAÇÃO DE VAZ CAMINHA .....	147
5.2	A PICARDIA DO JESUÍTA GUSMÃO DE MOLINA .....	156
5.3	JOANINHA: UMA RETIFICAÇÃO .....	164
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>170</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>174</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, os romances históricos de José de Alencar são lidos pelo prisma da ironia romântica, motivo pelo qual foram investigados os procedimentos expressivos responsáveis pelo estabelecimento do jogo irônico nos romances *Guerra dos mascates* (1873-1874) e *O garatuja* (1873), e também em nosso objeto central de análise, *As minas de prata* (1862-1866). Foi necessário abarcar a individualidade que conforma a atividade do sujeito romântico, do gênio cuja principal característica é o *work in process* da imaginação, para a realização da análise dos usos da ironia romântica nos romances históricos de José de Alencar.

Destarte, o primeiro capítulo aborda a prática da produção do primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*). Pela leitura dos fragmentos de Schlegel e de Novalis verifica-se o processo de romantização da ironia, portanto, discorreremos sobre como a conexão entre filosofia e poesia engendra a ironia nos primórdios do movimento romântico. A primeira seção e subseção nela contida debruçam-se sobre a filosofia do eu, de Fichte, que permitiu a construção do gênio individual dos românticos, isto é, a reelaboração que Schlegel fez do método crítico da filosofia transcendental fichtiana, momento em que a crítica literária passou a atuar no cabedal científico.

Também foi nossa intenção marcar, no desenvolvimento do primeiro capítulo, os conceitos de história observados a partir da análise dos diferentes textos, por exemplo, na forma fragmento identifica-se a formulação de uma noção dinâmica de história: a história em processo. Esse conceito contrapõe-se ao caráter linear que o historicismo oitocentista imprimiu na produção romântica no decurso do século XIX.

O foco da segunda seção do capítulo inaugural é a recepção da teoria poética do primeiro romantismo alemão, razão pela qual frisamos os intercâmbios artísticos e a circulação das obras (efetuados de maneira intensa a partir do final do século XVIII), porque tais ações orientaram os discursos sobre os modos de composição do romance, bem como consistiram em meios de aprendizagem formal dos procedimentos expressivos observados nas obras de diferentes autores.

Na primeira parte dessa seção, as modalidades de recepção são levadas em consideração, assim, a constelação intelectual é percebida pela perspectiva da interdependência do indivíduo em relação às instituições e estruturas de poder. Tal recorte é

pautado na exposição que Norbert Elias realiza em *O processo civilizador*, na qual é sublinhada a antítese entre os conceitos de *Kultur* e *Bildung*, pertencentes à formação da *intelligentsia* de classe média alemã, e o conceito de civilização correspondente ao contexto tradicional da corte francesa.

Nessa primeira parte também é explanado o porquê a obra de E. T. A. Hoffmann pode ser considerada difusora da ironia elaborada nos primórdios do movimento romântico. Neste sentido, o modo de composição caricatural é em recurso expressivo que as escrituras de Hoffmann e de Alencar têm em comum. Nossa hipótese: a ironia romântica observada nos romances históricos de José de Alencar é a ironia de extração hoffmanniana. Essa proposição sustenta-se em dois eixos constitutivos da análise dos usos da ironia, um deles diz respeito à figuração artística que Alencar faz de si próprio nos romances, o outro abarca o procedimento de estruturar o texto apresentando uma ou mais narrativas dentro de outra narrativa.

Ainda sobre a recepção da teoria poética romântica, perscrutamos o debate ocorrido em um romantismo menos contemplado pela crítica, o romantismo italiano. São analisados textos que a crítica reconhece como fulcrais na discussão do ideário romântico encetada pela constelação intelectual italiana, a saber, o manifesto de Giovanni Berchet e a carta de Alessandro Manzoni a Cesare D’Azeglio, redigidos nas primeiras décadas do século XIX.

Na última seção do primeiro capítulo, a ironia romântica é balizada pelo *pathos* criado no conjunto de romances de José de Alencar, isso significa que o modo romanesco consistiu na chave para a formulação da relação entre ironia e nostalgia na *poiesis* alencarina. Dito de outra maneira, a elucidação da *poiesis* alencarina expõe o modo romanesco como núcleo de orquestração dos romances, bem como demonstra o efeito irônico suscitado pelas imagens apocalípticas, motivo pelo qual as críticas registradas nas cartas de Ig (1856) e nas cartas ao amigo Joaquim Serra (1874) são utilizadas para destacarmos o papel do conceito de *Volkslieder* na figuração da natureza brasileira.

No segundo capítulo são realizados três movimentos. O primeiro consiste em registrar a modalização da ironia dos *Frühromantiker* na teoria do romance lukacsiana e, ao mesmo tempo, versar sobre a crítica ao romantismo da desilusão aí assinalada. Por conseguinte, são expostas as características relacionadas ao modelo clássico do romance histórico em contraposição às particularidades do romantismo reacionário de Chateaubriand.

O segundo movimento abarca as especificidades que fazem de *Os noivos* (1840-1842), romance histórico de Alessandro Manzoni, o continuador do modelo clássico scottiano, conforme a teoria do romance histórico formulada por Lukács. Além disso, há a

preocupação em perceber como a ironia romântica se apresenta (se é que se apresenta) na fabulação de *Os noivos*.

Já o terceiro movimento efetua o cotejo entre *Os noivos* e *As minas de prata*, com o propósito de indicar elementos responsáveis por alinhar o romance de capa e espada de Alencar com os pressupostos da teoria do modelo clássico scottiano. Desse modo, são averiguadas, por um lado, as semelhanças e diferenças entre os romances de Manzoni e de Alencar e, por outro, as distinções do romance histórico alencarino em relação às narrativas do romantismo brasileiro que se apropriam da matéria histórica na composição da fabulação.

No capítulo terceiro estão concentradas as análises dos usos da ironia romântica nos romances históricos. O desenvolvimento da argumentação acerca da hipótese foca os recursos expressivos utilizados para promover a desestabilização da narrativa histórica oficial, posicionando a narrativa de ficção alencarina na contramão da escrita da história e da historiografia do IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Sob esse aspecto, nota-se o esfacelamento da glória projetada pelo “nacionalismo literário” de nosso romantismo e impulsionada pelo devir intrínseco ao historicismo oitocentista.

Além de pontuar a ambiguidade apresentada na estruturação da narrativa, a análise de *O garatuja* demonstra o caráter metalinguístico do construto. Assim, a ironia romântica é expressa, principalmente, pela autorreferencialidade.

O uso da ironia observado em *Guerra dos mascates* apresenta dois aspectos, um deles é a ironia decorrente da figuração artística que José de Alencar faz de si no romance, o outro é a estruturação do texto para que apresente narrativas originadas dentro de outra narrativa. O construto é arquitetado como um teatro de marionetes, de onde é possível enxergar os mecanismos de manipulação manejados tanto pelo autor/editor/narrador quanto pela personagem principal da “comédia social”, o governador Sebastião de Castro/o imperador D. Pedro II.

Verifica-se que a prospecção de camadas textuais tramada em *Guerra dos mascates* e a metalinguagem observada em *O garatuja* possibilitam ao autor discutir política por meio dos romances se servindo do instrumental do gênio. Isto é, a atividade da imaginação prevalece como instrumento de autonomia em relação às estruturas de poder, em consequência, a cisão entre o político e o poeta ocasiona a criação dos alter-egos de José de Alencar, os advogados Carlos de Enéia (*Guerra dos mascates*) e Vaz Caminha (*As minas de prata*).

A última seção do capítulo terceiro contempla o capítulo XIX de *As minas de prata*, “O quanto era duro o mister de escritor no século XVII”, nele a ironia é elucidada

especialmente pelo desdobramento de narrativas a partir da história da crônica do padre Manuel Soares, envolvendo a história e a historiografia literárias. Também é abordado o diálogo entre os procedimentos de criação literária e as fontes históricas relacionadas ao imaginário constitutivo do Novo Mundo, tendo em vista que o roteiro das minas de prata de Robério Dias é o condensador da ficcionalização do passado no romance de capa e espada brasileiro.

O capítulo quarto investiga o modo de composição caricatural na construção das personagens centrais de *As minas de prata*, o advogado Vaz Caminha e o padre Gusmão de Molina, bem como aborda algumas características da personagem Joaninha, pois ela difere da composição caricatural identificada nos letrados apresentando a mesma argúcia neles contida. Na primeira seção, a ironia romântica é observada na figuração artística que José de Alencar faz de si na personagem Vaz Caminha. O modo de composição caricatural utilizado na construção da personagem permite ao narrador criticar o modo de ser da cultura brasileira, que demonstra falso apreço pelos bens culturais e artísticos de seu país em decorrência do comportamento cortesão; logo, os conceitos de *Kultur* e de civilização de Norbert Elias são utilizados para assinalar a cissura entre o artista/o sujeito romântico e o político.

Na construção do vilão jesuíta é também demonstrado o modo de composição caricatural, visando estabelecer a complementaridade entre os letrados Vaz Caminha e padre Molina no que concerne à oposição estrutural configurada no enredo entre virtude e vício. Sob tal aspecto, o jogo irônico contrasta o modo cômico associado à construção de Molina e o modo trágico percebido na figuração do alter-ego de Alencar. O primeiro é erigido pela convenção picaresca, já o segundo é operado pelo caráter quixotesco do ficcionista.

A seção final discorre sobre a personagem Joaninha. Embora não seja observado o modo de composição caricatural na construção da doceira, ela merece atenção por ser uma personagem feminina negra que conduz a vida de modo livre e autêntico. A personagem equipare-se com Vaz Caminha e padre Molina, pois Joaninha é determinada, perspicaz e, assim como os dois letrados, capaz de dissimular e improvisar.

## 2 A NAÇÃO TEM FRONTEIRA, A FICÇÃO TEM O *WITZ* E A IRONIA

### 2.1 A METACOMPOSIÇÃO DA IRONIA NO ROMANTISMO ALEMÃO

Noturno, fugaz  
 Já não sei se sou capaz de parar  
 Bifurcação, entroncamento, contramão  
 São ruas sem fim  
 Vias de fato aos pés de quem  
 Desrespeitou sinais e atravessou ileso  
 Decidiu flutuar, quis se plantar de peso  
 Quando a noite cansar e a luz brotar a esmo  
 Sigo o meu caminhar, nunca amanheço o mesmo  
 (“Vias de fato”, trio Metá Metá).

Certo imbróglio envolve a formulação histórica da subjetividade romântica, precisamente, o entrelaçamento entre filosofia e poesia no que diz respeito à noção de individualidade conformada pelo romantismo do grupo de Iena (*Frühromantik*). No intuito de explorar a base sobre a qual foi edificado o sujeito romântico (in)compreendido como gênio, debruçamo-nos sobre os primórdios do movimento romântico, ou melhor, investigamos o período em que o eu consoante ao sistema filosófico fichtiano transmuta-se em atividade do gênio. A percepção do atributo sentimental do romantismo como correspondência entre a subjetividade do artista e a fragmentação decorrente da modernidade culmina com o (re)conhecimento de que a altitude alcançada pela individualidade, ao invés de ser fruto da evasão da realidade, consiste na elaboração de uma ironia sintonizada com o caráter dinâmico da história.

A dissertação *O conceito de ironia*, publicada em 1841, aborda a ausência de seriedade como a principal característica da produção dos *Frühromantiker*, para Kierkegaard (1991, p. 241), “se o indivíduo agente deve estar em condições de resolver sua tarefa de realizar a realidade efetiva [...], então ele tem de se sentir integrado em um contexto maior, tem de sentir a seriedade da responsabilidade, tem de sentir e respeitar todas as consequências racionais”. A partir da análise das obras de Schlegel (*Lucinde*) e de Tieck (os dramas satíricos e a lírica), o filósofo dinamarquês atestou que a ironia romântica promoveu o despojamento



da realidade: “Não era um momento da realidade dada que devia ser negado e desalojado por um novo momento; mas toda a *realidade histórica* era negada, para abrir lugar a uma realidade autoproduzida” (KIERKEGAARD, 1991, p. 238, grifos no original). Daí a ironia romântica passou a flutuar acima da realidade e, a seu bel-prazer, atuou como construtora e destruidora de mundos, já que o “eu eterno” e o “eu temporal” foram misturados pelos românticos.

A ausência de seriedade atribuída à produção romântica chama a atenção para a questão de a ironia não operar de modo dialético, motivo pelo qual a confusão estabelecida entre os “eus” eterno e temporal exclui a realidade histórica. A perspectiva de Kierkegaard é a da ironia socrática, porque considera a distância existente entre o interior e o exterior; assim pontuada, a seriedade não poderia mesmo atuar no jogo irônico, pois a ironia romântica é produto da especulação de um sujeito que tem a si próprio como objeto referencial, ou seja, o exterior está contido no interior.

A abordagem de Kierkegaard é uma extensão do pensamento hegeliano, neste, a ironia romântica consiste em uma atitude derivada exclusivamente do formalismo do eu. A adoção de um conteúdo restrito à própria subjetividade faz com que a “genialidade divina” empossasse-se do sujeito romântico, isto é, a subjetividade como conteúdo do agir do eu lhe confere o poder de criar e destruir, por consequência, não há seriedade no agir do eu, porque o que o eu estabelece como conteúdo a partir de si é uma aparência.

Pois a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade e assim por diante, em si mesmas cheias de conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir. (HEGEL, 2001, p. 82).

A atitude irônica dos *Frühromantiker* não se efetiva no campo da seriedade porque o caminho para a validade do que produz o eu passa pela adequação do saber e do agir do eu em relação à prospecção de determinado conteúdo que, por sua vez, é pautado por um interesse substancial que oriente a ação do sujeito. O sujeito romântico não realiza a imersão em nenhum conteúdo porque a especulação do gênio produz a aparência do conteúdo, esta não corresponde a um interesse substancial como a verdade, e sim à realidade da idealidade.

A ausência de seriedade da produção do primeiro romantismo alemão registrada por Hegel e por Kierkegaard contribuiu para certa desapreciação da ironia romântica, razão pela qual esta pesquisa recorta o mesmo período (1797-1800) que Luiz Costa Lima (1993)

estipulou na investigação das problematizações derivadas da elaboração da individualidade na modernidade. Esse recorte temporal sublinha a conformação da primeira teoria moderna da literatura, em que a forma fragmento criada pelos *Frühromantiker* propiciou o delineamento do estatuto da ficção; a elaboração da subjetividade romântica possibilitou a indagação a respeito do verossímil, visto que Schlegel relacionou o verossímil e a verdade na escritura dos fragmentos:

Pela combinação do verossímil com a verdade, i. é, pela interconexão de suas escalas, o verossímil na arte se mostra como um *diferente* funcional: autonomiza a obra de arte da exigência da verdade para que a esta perspectivize, i. é, para que a submeta ao exame da comunidade de receptores. Assim entendido, o ficcional é, em suma, a figura que se condensa pela adoção da criticidade. (LIMA, 1993, p. 223, grifo no original).

Neste sentido, o sujeito romântico apropriar-se do eu sensível para instituir esse eu como objeto de especulação filosófica e inventividade artística não consiste em um vetor a-histórico no que diz respeito ao uso da ironia. A prática artística do sujeito romântico é concomitante à autonomia reivindicada para a obra de arte, daí a subjetividade é erigida como uma espécie de sistema de defesa da capacidade imaginativa: a atividade da imaginação é capaz de imunizar contra a reificação incrustada na realidade referencial. A imersão dos *Frühromantiker* no tempo histórico fez com que a ironia se tornasse sustentáculo da teoria poética elaborada nos primórdios do movimento romântico, teoria que será aqui abordada pelos fragmentos de Schlegel e de Novalis.<sup>1</sup>

Nossa escolha de discorrer sobre a individualidade do gênio considerando a produção dos fragmentos justifica-se por nossa intenção de ressaltar a *poiesis* do romantismo, precisamente, a prática da produção do primeiro romantismo alemão. A perscrutação dessa *poiesis* auxilia, de um lado, na compreensão do papel do *Witz* (o “chiste”/o “agudo”) na elaboração da ironia romântica e, de outro, na compreensão de que a forma fragmento constitui-se como uma obra de arte: “Um fragmento, semelhante a uma obra de arte em miniatura, tem de ser totalmente isolado do mundo circundante e ser completo em si mesmo, como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1987a, p. 70).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Salvo indicação contrária, todas as citações aqui reproduzidas dos fragmentos publicados na *Athenäum*, escritos por Schlegel em 1798, incluindo os fragmentos logológicos escritos por Novalis também em 1798, foram extraídas da tradução presente em LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

<sup>2</sup> Por ser Schlegel um autor central no que concerne à ironia romântica, a leitura de seus fragmentos traduzidos para o português foi realizada juntamente à leitura dos mesmos em língua alemã, por esse motivo, reproduziremos o correspondente em alemão do que neste trabalho for citado: „Ein Fragment muß gleich einem

Ao invés de significar a evasão da realidade referencial, o isolamento do fragmento implica a totalidade requerida pela obra de arte, pois o principal motivo da semelhança entre o fragmento e a obra de arte é a interação de ambos com o caos; a totalidade é fragmento, caos e arabesco incorporados ao construto. A analogia com o porco-espinho é a expressão da sagacidade propiciada pelo *Witz*, o “agudo” intrínseco ao humor que corporifica o jogo irônico.

A constituição da ironia nos fragmentos funciona como uma regularização do caos, processo em que a elaboração da individualidade desempenha a resistência no que concerne à reflexão do sujeito criativo. O produto elaborado pela subjetividade do gênio é a obra de arte totalmente isolada do mundo circundante e completa em si mesma, o que não significa que a autonomia aí reivindicada consista em uma tendência a-histórica.

Destacados e fechados em si mesmos, a obra de arte e o fragmento não se pretendem excludentes ou isentos do que os envolve. Pensar o contrário implicaria não compreender como praticamente toda a gama de assuntos – a Revolução Francesa, a filosofia de seus dias, a relação do público com o escritor, a discussão sobre o casamento, etc., etc. – é abordada [...]. A autonomia afirmada não coloca poesia e crítica dentro de um cordão sanitário que as isentasse do mundo. (LIMA, 1993, p. 206).

Conforme Safranski (2010), a leveza, muitas vezes olvidada na historiografia literária da produção romântica, consiste no estabelecimento de um jogo no qual a imbricação entre finito e infinito suscita a impossibilidade de gradear a complexidade do indivíduo, bem como a da vida em sociedade. Note-se que a vida em sociedade é levada em consideração, portanto, mesmo que o indivíduo seja o núcleo de irradiação dessa *poiesis*, o destaque do aspecto subjetivo não é equivalente ao sujeito naturalmente evadir-se do mundo, e sim a uma especulação lúdica sobre um mundo e um sujeito estilhaçados. O sujeito romântico não se constrói pela negação do mundo: “O Idealismo imanente à concepção de realidade dos românticos leva-os a entender o mundo como uma parte do EU, [...] não desprezavam o ambiente concreto, apenas não lhe reconheciam uma existência autônoma em relação ao sujeito” (VOLOBUEF, 1999, p. 81).

---

*kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel“ (Fragmento 206). Todas as citações em alemão dos fragmentos de Schlegel foram extraídas da seguinte fonte: <http://www.zeno.org/nid/20005618908> Gemeinfrei SCHLEGEL, Friedrich. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe*, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 165-256. Erstedruck in: *Athenäum* (Berlin), 1. Bd, 2. Stück, 1798.*

Na leve atitude de brincar a sério, ao invés da *Aufklärung* (do iluminismo), o noturno, a racionalidade que desvenda o mistério cede lugar à razão do que é misterioso. A escuridão luminosa presente na *poiesis* do romantismo diz menos respeito ao que parte da crítica convencionou como irracionalidade que a razão operando em prol da obra de arte inacabada.<sup>3</sup> Sob tal aspecto, “o louvor da fantasia – ainda tomada como sinônimo de imaginação – entre os *Frühromantiker* não conotava o culto da irracionalidade” (LIMA, 1993, p. 209).

O procedimento expressivo que marca o *work in process* da imaginação do gênio é a ironia romântica, esta, movimentada pelo *Witz*, é o dínamo dessa *poiesis*. O *Witz* pode ser percebido como o elemento que impulsiona a ironia, é o estalo da sagacidade. Ao invés de recorrermos ao verbete em língua vernácula, adotamos, como nossa hermenêutica do *Witz*, a definição oferecida em um dos prefácios de *Tutameia*, no qual o narrador versa sobre a caridade intelectual que nos faz a anedota: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1967, p. 3). Assim, observamos que o *Witz* atua na elaboração de outras realidades, possibilitando à imaginação a criação de novos sistemas de pensamento, com o propósito de criar sombras na certeza conferida pela razão, de suscitar a desestabilização mobilizando o suprasensível.

Em outras palavras, a disposição mágica, ou melhor, o movimento transcendental mostra ao eu a capacidade que a imaginação tem de escangalhar a mecanização que provoca o embotamento da reflexão. Nesse sentido, “[a] compreensão é mecânica, o chiste é químico e o gênio é o espírito orgânico” (SCHLEGEL, 1987b, p. 67).<sup>4</sup> A compreensão está contida na contingência, já o *Witz* propicia a metamorfose da matéria incubada pela compreensão, fazendo com que o gênio exerça o *work in process* da imaginação ao multiplicar a realidade.

Ainda nessa direção, é no início do mesmo prefácio que nos deparamos com o que consideramos ser a chave da formulação histórica da ironia romântica: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1967, p. 3). A *poiesis* do romantismo ser contra a História e não querer ser história tem a ver com a mudança de paradigma em relação ao modo de ler, visto que, na proposição artística dos *Frühromantiker*, “[t]anto quanto o autor, o leitor tem de ser

<sup>3</sup> Otto Maria Carpeaux (2013) designa irracionalista o grupo de Iena. Essa classificação indica que a apreensão dos fenômenos se dá pelas sensações do indivíduo em detrimento da cientificidade, razão pela qual o sonho e os estados de inconsciência são vias de experimentação da realidade para o sujeito romântico.

<sup>4</sup> „Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist“ (Fragmento 366).

também inventor e filósofo crítico” (SUZUKI, 1998, p. 95). No que concerne aos aspectos crítico e inventivo, a proximidade entre a *poiesis* do romantismo e a anedota é aqui estabelecida porque a obra de arte, tal qual a anedota, deve conter em si o poder de desintegrar ideias preconcebidas, passando a atuar como dobra crítica. A dobra crítica consiste na multiplicação da reflexão, operação propiciada pelo caráter sentimental do construto: crítica e autocrítica ocorrem simultaneamente.

Walter Benjamin (2011, p. 94) indica ser o conceito de Ideia da arte o núcleo irradiador da reflexão, sendo a reflexão a base sobre a qual se edificou a teoria da arte do primeiro romantismo:

Dado que o órgão da reflexão artística é a forma, logo a Ideia da arte é definida como o medium-de-reflexão das formas. Neste relacionam-se constantemente todas as formas de exposição, transformando-se umas nas outras e se unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Ideia da arte. A Ideia romântica de unidade da arte assenta-se, portanto, na ideia de *continuum* das formas. Deste modo, então, por exemplo, a tragédia se relacionaria, para o espectador, de maneira contínua com o soneto. [A reflexão] está compreendida na forma de exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no *continuum* das formas.

O medium-de-reflexão das formas é o espaço no qual a ação da crítica possibilita à obra de arte também constituir-se como *medium*, potencializando *ad infinitum* a reflexão, sendo o caos o símbolo do *medium* absoluto. Nota-se o desdobrar-se do *medium* no desdobramento caracterizado como *continuum*, daí advém o caráter conceitual e filosófico da poesia romântica. Ou seja, “[a] poesia romântica é, portanto, a Ideia mesma da poesia, ela é o *continuum* das formas artísticas” (BENJAMIN, 2011, p. 95). Em sua tese, Benjamin está interessado em apreender as relações terminológicas presentes na teoria poética do primeiro romantismo, no intuito de também registrar o cunho místico presente no conceito de crítica. Possivelmente, por causa desse recorte, ele não tenha se detido na atuação da imaginação como elemento conformador do *telos* poiético organizado pelo caos.<sup>5</sup>

Ao abordar a ironia Benjamin discorre sobre os românticos terem formulado claramente a diferenciação entre forma profana e simbólica, entre forma simbólica e crítica. Não nos aprofundaremos no passo a passo relacionado ao esclarecimento da ironia em *O*

<sup>5</sup> Acerca dos motivos históricos pelos quais Benjamin não abordou a centralidade da imaginação na teoria dos *Frühromantiker*, Márcio Seligmann-Silva (2011, p. 11) esclarece: “Por um lado, ele procurou salvar Schlegel e sobretudo Novalis de uma leitura, frequente então, que acentuava o ‘culto do irracional’. Daí ele ter deixado de lado elementos centrais do romantismo, tais como a teoria da imaginação e da intuição na epistemologia destes autores. Por outro, [...] Benjamin, com a sua tese de 1919 – assim como Lukács com a sua *Teoria do romance*, de 1920 –, pretendeu, através de uma retomada da filosofia e estética de Schlegel e Novalis, criticar um determinado modelo de crítica de arte e estética que se havia cristalizado ao longo do século XIX, nomeadamente o modelo de Dilthey [...], baseado na ‘empatia’”.

*conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, pois, ao indicarmos a centralidade da Reflexão e o *modus operandi* do *continuum*, expusemos o núcleo da argumentação de Benjamin. Nesse sentido, interessa à discussão aqui proposta sublinhar a correspondência que pode ser estabelecida entre a infinidade temporal da poesia romântica, registrada por Benjamin, e a especulação do sujeito romântico sobre atingir o inatingível, processo no qual o caos é o elemento ordenador. Desse modo, o devir inscrito no ideal de progresso oitocentista apresentar-se-á como interface do infinito, corroborando, mais adiante, nossa explicação concernente à vocação de multiplicar da ironia, tendência responsável por engendrar o conceito de história contido na *poiesis* do romantismo.

Portanto, não se trata de um progredir no vazio, de um vago sempre poetar melhor, mas, antes, de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas. A infinidade temporal que se encontra neste processo possui um caráter igualmente medial e qualitativo. Portanto, a progressividade [da poesia romântica] não é de modo algum aquilo que se entende pela expressão moderna “progresso”, não é uma certa relação apenas relativa dos graus de cultura entre si. Ela é, assim como a vida inteira da humanidade, um processo de realização infinito e não um simples processo de devir. (BENJAMIN, 2011, p. 98).

Seria possível não ser irônico quando se busca atingir o inatingível? É a busca do inatingível, a busca da romantização da vida, que engendra a ludicidade e a leveza expressadas pela ironia romântica. “Há uma alegria romântica, bem como um enternecimento: momentos de trégua entre os dois impulsos contraditórios [vida e morte], retornos ao mundo... Esse momento de alegria bizarra, nascida da ironia metafísica, não existe no romantismo francês” (ROUGEMONT, 2003, p. 301). A observação de Denis de Rougemont sobre a diferença entre a estética dos romantismos alemão e francês, neste predomina o atributo psicológico, pode ser esquadrihada no conceito de romantização, isto é, a poesia é corporificada nas atividades humanas e, por ressaltar a pluralidade da individualidade, faz com que a vida e a sociedade se tornem poéticas: “Ela [a poesia romântica] quer e deve também misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e a sociedade e a vida poéticas” (SCHLEGEL, 1987c, p. 55).<sup>6</sup>

A necessidade de fusão dos gêneros assinala a diversidade de expressões da individualidade, pois a noção de totalidade da obra de arte contempla o estreitamento entre a

<sup>6</sup> „Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen“ (Trecho do *Fragmento 116*).

*poiesis* do romantismo e as práticas sociais. Nessa visada, a malha social só poderia efetivamente estar viva através da emersão de seus vários discursos e da pluralidade concernente aos talentos do indivíduo; o ideal romântico de construção da coletividade considera a pluralidade das individualidades e dos discursos.

Como nosso propósito é escrutinar o sujeito romântico, para investigar a prática artística do primeiro romantismo, é necessário discorrer sobre o método crítico que possibilitou o processo de romantização da ironia, a saber, a “genialidade filosófica” do eu, de Fichte.<sup>7</sup>

O eu fichtiano é um eu investigador e demiurgo, em cuja egoidade (*Ichheit*) o pensar e o agir são indissociáveis e, sob esse aspecto, a “intuição intelectual” é considerada ação: o estabelecimento da realidade ocorre a partir do pensamento. A “intuição” compreende o eu demiurgo ser capaz de criar um todo antecipadamente, um *a priori* da consciência. Na doutrina-da-ciência, a imbricação entre a ciência e seu objeto destaca a atividade reflexiva na qual o eu se constitui um agir sobre si mesmo; a egoidade une o que age e o que sofre a ação em Um, este compreende a coincidência entre o que pensa e o que experimenta essa consciência. Logo, a noção de egoidade concerne à consciência de ser um eu.<sup>8</sup>

“Ele [Fichte] apenas tira consequências radicais do princípio de que temos o mundo exterior inicialmente apenas como mundo interior; por exemplo, a consequência de que apenas no momento em que o eu toma posse de si é que o não eu aparece” (SAFRANSKI, 2010, p. 72). A consciência do eu origina o não eu, que desempenha a oposição em relação ao eu porque não é livre para criar a si mesmo. Em relação à consciência de ser um eu, “[o] homem comum só difere do filósofo porque nele a intuição intelectual desaparece, *esquece de si*, na intuição sensível; ele age com gênio, só não sabe que o faz: é gênio, mas não *para si*” (SUZUKI, 1998, p. 88, grifos no original).

A genialidade filosófica é a formalização da “intuição intelectual”, a ciência do saber exposta através de um sistema que mobiliza a estrutura da autoconsciência: ação conjunta do eu e do não eu através do cunho especulativo da imaginação do filósofo (o movimento transcendental). A doutrina-da-ciência é, portanto, a base sobre a qual foi consolidada a atividade da imaginação do sujeito romântico, isto é, aquele que produz através da

<sup>7</sup> “*Doutrina da ciência* é o título da coletânea dos principais trabalhos do filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814): *Sobre a concepção da Doutrina da ciência* e *Os princípios fundamentais da Doutrina da ciência*, publicadas pela primeira vez em 1794 [...] (N. do T.)” (LOBO, 1987, p. 65).

<sup>8</sup> A redação a respeito da noção de egoidade presente no método da filosofia transcendental de Fichte foi efetuada a partir das anotações feitas em 2012, na ocasião em que frequentamos a disciplina optativa sobre o Romantismo Alemão, ofertada na Graduação em Letras da UFPR e ministrada pelo professor Paulo Soethe.



autoconsciência do gênio individual. Em um trecho de um dos fragmentos logológicos (o *Fragmento 21*) é indicado que o impulso para o eu tornar-se demiurgo é proporcional ao esforço de equiparação ao não eu:

Este eu de uma raça superior é para o homem o que o homem é para a natureza, ou o sábio para a criança. O desejo impaciente do homem é tornar-se seu igual, do mesmo modo que se esforça para se igualar ao *não-eu*.  
Mas um fato que não se pode explicar: cada um deve experimentá-lo por si mesmo. É um fato superior, que só o homem superior vai encontrar. Contudo, é um dever da humanidade se esforçar para que cada um o suscite em si. (NOVALIS, 1987a, p. 79).

Novalis discorreu sobre o método da genialidade filosófica mantendo a mesma distinção de Fichte no que toca o gênio do homem “comum” e o do filósofo/do cientista, já que o homem apto para a elevação do eu ao transcendental é qualificado como “superior”, o que não impede que esse ideal se ponha como horizonte da *Bildung* (da formação no sentido da educação e da cultura). E, assim como Fichte, Novalis chama a atenção para o que não pode ser explicado: o eu transcendental (pressuposto na experiência) e o eu empírico (não eu) somente podem ser experimentados através de uma individualidade.

Nessa proposição de inclusão exclusiva, como se aviou o conceito de romantização, que permite à ironia metafísica ser cúmplice dos retornos ao mundo, se o método da genialidade filosófica de Fichte sublinha a separação entre filosofia e vida?

A genialidade filosófica apresenta desdobramentos na *poiesis* do romantismo, por exemplo, o *Fragmento 11* registra o verbo “fichtizar” (*fichtisieren*), que funciona como amálgama de disposições contrárias, a saber, a da abstração inerente à genialidade filosófica e a da historicidade do saber: “[...] é muito provável que existam e existirão homens que ‘ficht[i]zarão’ bem mais e melhor que o próprio Fichte. Pode-se nascer aqui *maravilhosas obras-primas*, desde que se comece a tratar verdadeiramente com arte o pensamento ficht[i]ano” (NOVALIS, 1987b, p. 75, grifos no original). Os *Frühromantiker* endereçaram a genialidade filosófica ao artista, de modo que a individualidade do poeta não fosse abstrata como o é a individualidade do ente da doutrina-da-ciência, motivo pelo qual a obra de arte é pensada como *medium* que integra a filosofia transcendental à experiência da subjetividade individual.

A individualidade do poeta/do artista consiste na via pela qual o transcendental é deslocado para o cotidiano;

ao contrário da idealidade construída pela filosofia, que por sua artificialidade poderia ser chamada tanto pela primeira pessoa do singular (o “eu”), quanto pela primeira pessoa do plural (o “nós transcendental”), a filosofia da vida terá de privilegiar o “eu pessoal”, a individualidade insubstituível, o *gênio* original de cada um. (SUZUKI, 1998, p. 111-112, grifo no original).

Suzuki destaca dois neologismos criados pelos românticos, o já referido “fichtizar” (*fichtisieren*), em cujo uso a intuição intelectual é articulada à historicidade do saber, e o verbo “romantizar” (*romantisieren*), sinalizador da operação de saída da autoconsciência para fora do sistema abstrato da filosofia.<sup>9</sup>

Destarte, ambos os neologismos fazem da obra de arte o ponto de convergência entre o ideal e o real, conseqüentemente, a filosofia transcendental transmuta-se em filosofia da vida (*Lebensphilosophie*). A *Lebensphilosophie* é responsável por propiciar a expansão da originalidade contida na filosofia individual; nos primórdios do movimento, é a busca da romantização da vida que faz o idealismo romântico superar o dualismo entre espírito e materialismo.

Ao efetuar a síntese artística do método da genialidade filosófica de Fichte, a “sinfilosofia” romântica ressaltou o cunho universal do gênio individual: romantizar é trazer o transcendental para a vida. A atividade da fantasia é entronizada, o que não significa a cristalização de pressupostos estéticos a atuar como determinador da Poesia, ao contrário, a atividade da imaginação é justamente o elemento que afia o caráter de *work in process* da obra de arte.

Sob este aspecto, a interface entre finito e infinito presente nos fragmentos de Schlegel consiste no processo pelo qual é realizada a romantização da ironia. A respeito dos usos desconhecidos que Schlegel extraiu da ironia, de acordo com Safranski (2010, p. 59, grifos no original), foi produtivo Schlegel

[...] ter colocado o finito como equivalente a um determinado enunciado, e para a perspectiva da relativização e negação, o infinito. Quando essa distinção foi estabelecida, o jogo p[ô]de começar – um jogo no qual todos os enunciados

<sup>9</sup> “O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualit[ativa]. O si-mesmo inferior é identificado como um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualit[ativa]. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo. – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logarotmizado – Adquire uma expressão corriqueira, filosofia romântica. *Lingua romana*. Elevação e rebaixamento recíprocos”. In: SUZUKI, Márcio. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Esta nota de rodapé está conexa ao *Fragmento*: “*Fragmentos I e II*, 105. In: *Schriften II*, p. 545; trad. cit., p. 142 [Novalis, Friedrich von Hardenberg. *Polên*: fragmentos, diálogos, monólogos. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.]”.

determinados, fixos, podem ser ‘colocados à deriva’ (uma de suas expressões prediletas [de Schlegel]).

O paroxismo do par finito/infinito propõe uma estrutura antiparalela, na qual o infinito rege-se pela orientação do finito, aquele existe em relação aos enunciados oriundos deste, no entanto, movimenta-se em sentido contrário a eles.

A romantização da ironia é, então, semelhante ao fenômeno observado em um cadáver estelar, pois a finitude de uma estrela gera matéria para a formação de outras estrelas. O processo através do qual as estrelas nascem é análogo ao infinito incorporado pela obra de arte, porque, por emanar matéria orgânica complexa assim como o faz o cadáver estelar, a obra de arte, em sua finitude (seu caráter objetual), está sempre em processo de vir a ser.

Sendo o processo de construção – o *work in process* da imaginação – da obra de arte análoga ao do cadáver estelar, a poesia romântica pode ser percebida conforme a investigação científica realizada pela personagem de Chamisso, na novela *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, publicada em 1814.<sup>10</sup> Logo, como um aprendizado pela sombra. “Dessa forma, tudo que [o sujeito romântico] viesse a reunir e construir, estava condenado, já em sua origem, a permanecer mero fragmento” (CHAMISSO, 2003, p. 118).

Aos românticos do primeiro romantismo alemão interessa a exposição da realidade do ideal, pois a Ideia de arte observada nessa *poiesis* revela uma concepção de arte na qual a totalidade é composta de fragmentos cujos enunciados plasmam o caos. O aprendizado pela sombra lançado nos primórdios do movimento versa sobre a obra de arte conter a autoconsciência de sua própria ficcionalidade. Assim, artista e leitor buscam desnudar o desconhecido, o místico, o infinito, sem contudo lhes despir o Mistério.

Essa é a prática artística decorrente da metacomposição da ironia romântica.

### 2.1.1 Criticidade e ironia e romance: qual história?

<sup>10</sup> “*Peter Schlemihls wundersame Geschichte (História maravilhosa de Peter Schlemihl)* é uma obra-prima e desempenhou papel histórico. O enredo é tirado do folclore: o homem que vende ao diabo sua sombra e perde o contato com o gênero humano. É uma obra-prima porque Chamisso conseguiu simbolizar nela sua condição existencial de homem sem pátria certa. Desempenhou papel histórico porque é contada com os recursos do romance ‘gótico’ inglês, que ensinou a uma geração de racionalistas o medo de espectros, de castelos assombrados, de armaduras que se mexem em corredores escuros, todo esse arsenal com que escritores aristocráticos ingleses satisfizeram o gosto de seu público burguês, desconfiado das tradições e da moral da aristocracia” (CARPEAUX, 2013, p. 108).

Na manhã do quarto dia encontrava-me numa planície iluminada pelo sol e, expondo-me a seus raios, sentei-me sobre os escombros de um rochedo; pois agora agradava-me apreciar a visão solar, da qual me privara por longo tempo. Em silêncio, ia alimentando meu coração com o seu próprio desespero. Sobressaltei-me com um leve ruído; pronto para a fuga, lancei um olhar à minha volta e não vi ninguém, mas deslizando pela areia ensolarada, passou por mim uma sombra humana, não muito diferente da minha e que, vagueando sozinha, parecia ter-se extraviado de seu dono.

(*A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, Adelbert von Chamisso).

É possível identificar o aprendizado pela sombra na reivindicação feita em “O teatro e a cultura”, de Antonin Artaud, que propôs a indissolubilidade de cultura (sinonímia de civilização) e vida.<sup>11</sup> No entanto, Artaud encarna a ação da Poesia no teatro, porque o argumento central do teatro da crueldade é o ideal de arte europeu ter confundido arte e cultura, conseqüentemente, ter impedido o acesso ao mágico, razão pela qual o totemismo é proposto como via de integração do indivíduo à vida. Ao renascimento da vida ritualística contemplado no teatro da crueldade integra-se o aprendizado pela sombra, no qual é instada a intensificação da imaginação, visto que a semelhança entre o ritualístico do teatro artaudiano e a *poiesis* do romantismo é a intenção de “[...] tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade” (ARTAUD, 1993, p. 7).

Se o romantismo pode ser apreendido como um aprendizado pela sombra e se, desde a origem, de acordo com Artaud (1993), as sombras não suportavam limitações, é pertinente percorrer o caminho crítico erigido pelos *Frühromantiker* no que toca o esgarçamento das limitações. Ou seja, como a esfera crítica foi ressignificada diante de uma proposição artística que se impunha pela ausência de regras? Por que a atitude crítica relacionada à mudança de

---

<sup>11</sup> “O teatro e a cultura” consiste no prefácio de *O teatro e seu duplo*, livro que reúne textos do teatrólogo francês, publicado em 1938; sobre o aprendizado pela sombra há a seguinte afirmação de Artaud (1993, p. 6): “Como toda cultura mágica vertida por hieróglifos apropriados, também o verdadeiro teatro tem suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é a única a ainda ter sombras que romperam suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações”.

paradigma do ato de ler incorporou o caos, o arabesco e o hieróglifo como elementos de composição da produção romântica?

O desenrolar dessas perguntas é acompanhado pelos já citados estudos de Suzuki (1998) e de Lima (1993). Ambos os pesquisadores investigam questões distintas, todavia, são complementares no que se refere ao desenvolvimento da perscrutação da ironia romântica realizada neste trabalho. Na seção anterior, discorreremos principalmente sobre a transmutação do eu fichtiano em atividade do gênio individual, marcando nessa trajetória a *poiesis* do romantismo, cuja formulação histórica envolve a criação da forma fragmento e a constituição do jogo irônico.

Nesta seção, abordaremos a dialética entre ironia romântica e modernidade na análise dos fragmentos, para apreender o conceito de história apresentado nos primórdios do romantismo. Aprofundaremos, portanto, o raciocínio anteriormente exposto.

Ao investigar a legitimação da subjetividade individual no interior da modernidade Lima (1993) destaca o alçamento da criticidade em detrimento da estetização na teoria poética de Schlegel, motivo pelo qual interessa-nos, especialmente, a discussão envolvendo o *Witz*, o arabesco e a ironia. Do estudo de Suzuki (1998), ressaltaremos a correlação entre a doutrina-da-ciência e a transformação ocorrida no estatuto da crítica quando o gênio individual passou a ocupar um lugar no sistema filosófico, isto é, o momento em que a união entre filosofia e poesia fez a crítica literária vigorar no foro científico.

Suzuki (1998) observa que o método crítico de Fichte consistiu em um modo de fazer com que a atividade sem regras correspondente ao *work in process* da imaginação do gênio passasse por uma espécie de regularização. A estruturação da autoconsciência (doutrina-da-ciência) associada ao gênio individual demonstrou a exteriorização do ideal como solução para que a individualidade pudesse ser perscrutada nos textos. Assim como exposto na genialidade filosófica fichtiana, também “o romantismo afirma que o sistema do espírito humano tem de ser reinventado a cada vez; mas – adendo propriamente romântico – toda filosofia é ‘individual’” (SUZUKI, 1998, p. 96).

Isso significa que o método crítico combinou-se à habilidade do poeta para que as obras configurassem a originalidade, esta sintetizada tanto na capacidade de abstração em relação ao objeto (o eu que age e ao mesmo tempo observa-se ao agir) quanto na vivência filosófica do indivíduo.

A crítica da filosofia fichtiana embasa-se no cunho hieroglífico do pensamento kantiano, porque neste incrustara-se uma incompreensibilidade determinante. Sob esse aspecto, “[a] teoria do conhecimento de Fichte é uma filosofia sobre os assuntos da filosofia

kantiana. Fala pouco da forma, porque é mestre dela” (SCHLEGEL, 1987d, p. 65).<sup>12</sup> Schlegel sabe que a genialidade filosófica apresenta as mesmas questões da filosofia kantiana, entretanto, percebe que Fichte elabora formalmente um sistema para expô-las, ou seja, Fichte reinventa a teoria do conhecimento cuja verve é a ininteligibilidade da escritura kantiana.<sup>13</sup>

A elaboração formal do método crítico de Fichte ocorre porque “[...] [Kant] ora fala a língua do crítico, ora a do metafísico, oscilando entre investigação das ilusões filosóficas e exame do pensamento natural” (SUZUKI, 1998, p. 106). Isto é, mistura pontos de vista distintos, o da metafísica e o da crítica.

Schlegel (1987d, p. 65, grifos nossos) refere Fichte da seguinte maneira:

Mas se a essência do método crítico consiste em que a teoria da capacidade determinante e o sistema dos efeitos determinados do espírito deveriam estar intimamente unidos a ela, como objeto e ideia, numa harmonia pré-estabelecida, então bem poderia ser que mesmo formalmente Fichte seja um Kant elevado à segunda potência, e que a *Doutrina da ciência* seja muito mais crítica do que parece ser. *Especialmente a nova versão da Doutrina da ciência é sempre simultaneamente filosofia e filosofia da filosofia.*<sup>14</sup>

Conforme Suzuki (1998), a doutrina-da-ciência ser filosofia da filosofia diz respeito ao sistema fichtiano ter realizado a crítica da filosofia, diferentemente da filosofia kantiana, que efetua uma crítica do pensamento natural ao misturar pontos de vistas distintos. Deriva dessa mistura o cunho hieroglífico da filosofia kantiana que, por sua vez, enseja o “como se” (a reinvenção) empregado no método crítico de Fichte. Por esse motivo, Schlegel afirma que Fichte é um Kant potencializado, já que a exposição da doutrina-da-ciência é também articulada textualmente, pois, na configuração do vínculo que faz a genialidade filosófica mais crítica do que aparenta ser, é ressaltado o aspecto formal da exposição: forma e conteúdo em harmonia pré-estabelecida.

---

<sup>12</sup> „Fichtes Wissenschaftslehre ist eine Philosophie über die Materie der Kantischen Philosophie. Von der Form redet er nicht viel, weil er Meister derselben ist. Wenn aber das Wesen der kritischen Methode darin besteht, daß Theori des bestimmenden Vermögens und System der bestimmten Gemütswirkungen in ihr wie Sache und Gedanken in der prästabilierten Harmonie innigst vereinigt sind: so dürfte er wohl auch in der Form ein Kant in der zweiten Potenz und die Wissenschaftslehre weit kritischer sein, als sie scheint. Vözuglich die neue Darstellung der Wissenschaftslehre ist immer zugleich Philosophie und Philosophie der Philosophie“ (Fragmento 281).

<sup>13</sup> Neste sentido, é provável que Schlegel concordasse com a afirmação de Hegel (2011, p. 75): “Este conhecimento do caráter absoluto da razão em si mesma, que nos tempos modernos provocou a virada da filosofia, este ponto de partida absoluto deve ser reconhecido e não deve ser refutado na filosofia kantiana, mesmo que se a tome como insatisfatória”.

<sup>14</sup> Fragmento 281 (ver nota 14).

No que concerne ao conhecimento que os românticos tinham da segunda versão da *Fichtes Wissenschaftslehre*, publicada em 1798 (a mesma mencionada no *Fragmento 281* de Schlegel), nota-se um percalço nesta afirmação de Lima (1993, p. 140): “Na única versão da *Doutrina*, que os primeiros românticos terão conhecido, a de 1794, Fichte escrevia [...]”. A afirmação do estudioso pode remeter ao ano de 1796, registrado por ele no início do parágrafo anterior, se for isso mesmo, teríamos que ler o enunciado desta maneira: “Na única versão da *Doutrina*, que os primeiros românticos terão conhecido [até então]”. Se não for o caso de recorrer ao “até então”, tal afirmação obviamente não invalida o percurso da investigação de Lima, que aborda como a exposição da criticidade verificada nos fragmentos de Schlegel delinea, porém não efetivamente, a questão do verossímil no estatuto da ficção.

Em contrapartida, tal percalço possibilita a especulação sobre o desconhecimento do conhecimento da segunda versão da *Doutrina da ciência*, no sentido de o desconhecimento do conhecimento consistir em um possível motivo que faz Lima explicar a preferência dos *Frühromantiker* pelo método crítico de Fichte também a associando ao argumento de que o romantismo é uma modalidade do ocasionalismo.

O problema em reconhecer o ocasionalismo como cerne do romantismo, para justificar a posição central da individualidade no vazio ensejado pela modernidade, é o risco de aproximação entre a ironia (o dispositivo da criticidade) e a perspectiva do filósofo dinamarquês: “como a ironia conseguiu dominar a realidade histórica fazendo-a flutuar, assim também ela própria acabou por tornar-se flutuante” (KIERKEGAARD, 1991, p. 241). Subjaz no ocasionalismo a mesma falta de seriedade que, na esteira de Hegel, Kierkegaard indica ser a razão do despojamento da realidade efetivado pela ironia romântica; logo, a perspectivação da verdade pelo condensamento da criticidade, que caracteriza justamente o mérito “flutuante” da ironia, torna-se demérito.

Já a investigação realizada por Suzuki (1998) demonstra a conformação do gênio individual na reelaboração que Schlegel faz da filosofia da filosofia de Fichte. Nessa orientação, a filosofia é a baliza histórica a corroborar a subjetividade individual, o produto dessa subjetividade, o texto, consiste na expressão de uma ou mais individualidades – as obras são individualidades congregadas pela Poesia.

Daí a realização formal da crítica da filosofia, na nova versão da *Doutrina da ciência*, configurar o horizonte metalinguístico que separa a crítica romântica da crítica judicativa (retórica por excelência). Assim, é possível à filosofia individual dos românticos fazer da metafísica a cúmplice dos retornos ao mundo ocasionados pela ironia.



Sob tais aspectos, observamos a ironia (do destino) no fato de que a iluminação formal da teoria do conhecimento kantiano, empreendida por Fichte, ter feito os românticos, de certa maneira, retomarem o aspecto hieroglífico do pensamento kantiano, de modo a tramar a ambiguidade da tessitura textual.

A ambiguidade provocativa dos fragmentos tem como princípio condutor a romantização da ironia, esta incorpora elementos responsáveis por aumentar a desestabilização concernente à cognição, por assim dizer, uma estética do caos. O caos e o arabesco corporificam o choque, na acepção que esse termo encontra na física, sublinhando o aspecto da interação entre partículas originada pela colisão, e provocando os seguintes efeitos: “No caos e no arabesco, combinam-se maravilha e espanto. São neste sentido funções do hieróglifo necessário” (LIMA, 1993, p. 214). O arabesco preenche a filosofia individual de lacunas porque o sujeito romântico não é guiado exclusivamente pela artificialidade científica, ele também reivindica a exposição da subjetividade, que é múltipla.

O movimento dialético entre a idealização do real (a artificialidade científica) e a realidade do ideal (a obra de arte constituída como individualidade) requer o uso de recursos que expressem a criticidade. A crítica romântica então indaga a respeito dos procedimentos correlacionados com o poético; conforme explanado anteriormente, o verbo *fichtisieren*, criado por Novalis, já conota a impressão digital referente ao agenciamento de recursos expressivos envolvendo a produção intelectual, consequentemente pressupondo a análise do estilo.

Mas tal análise estilística depende de uma mudança considerável no estatuto da crítica, investida agora da tarefa de examinar a conformação orgânica original que assume em cada autor a síntese de universalidade e particularidade, real e ideal, filosofia e vida. Uma vez que o conceito de estilo não se limita à filologia, mas também se aplica aos textos filosóficos, a crítica da filosofia será de todo impensável sem a crítica literária. (SUZUKI, 1998, p. 118).

Daí em diante a crítica literária passa a configurar-se no cabedal científico, atribuindo ao poeta a tarefa de filosofar sobre sua própria arte: “Quanto mais a poesia se torna ciência mais se torna arte” (SCHLEGEL, 1987e, p. 64).<sup>15</sup> Note-se que o estilo tem como invólucro o transcendental, por isso mesmo a “sinfilosofia” dos românticos deve realizar a união de universalidade e particularidade, real e ideal, filosofia e vida. Portanto, a semântica de “estilística” está mais para a criação de individualidades (a conformação orgânica *original* necessária à síntese) do que para o estudo do repertório expressivo de um autor.

<sup>15</sup> „Je mehr Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird so auch Kunst“ (Trecho do Fragmento 255).

Neste sentido, os fragmentos são seminais no que se refere à incursão da crítica literária no âmbito filosófico, uma vez que, neles, “[...] a crítica não se exhibe como atividade autônoma senão à medida que simultaneamente afirma a autonomia de seu objeto” (LIMA, 1993, p. 206), ou seja, à medida que a obra de arte constitui-se em uma individualidade.

A mudança na esfera crítica se deve aos românticos terem transpassado a doxa do julgamento artístico, estabelecendo, por conseguinte, a originalidade da imaginação do poeta, o que não implica a adoção de um novo sistema de regras. Assim, a questão da legitimação da subjetividade individual deslocou a crítica da obra de arte, que antes atuava fora da literatura, para dentro da literatura: “As perguntas primárias de que, a partir da lição de Kant, a reflexão de Schlegel deriva, supunham o exercício da via crítica. Mais precisamente: a crítica de arte se objetiva à medida que simultaneamente se afirma como exercício teórico” (LIMA, 1993, p. 196). O paradoxo é adotado, revelando um vazio profícuo que preserva o dilema: ater-se a um sistema de regras e não determinar sistema nenhum. Caminho crítico que Lima assevera ser simultaneamente crítica e crítica da crítica.

Esse engajamento ao vazio apontado como via crítica conota o aspecto flutuante da ironia, visto que a ambiguidade proposta nos fragmentos induz a não resolução, é tributária do “à deriva”: o leitor deve lidar com a aparente incongruência apresentada pelos enunciados dos fragmentos. Em outras palavras, o conhecimento do processo de reflexão, cujo eco é a ironia socrática, é exercitado nos fragmentos pela ambiguidade dura. Kierkegaard nos perdoe o engraçamento poético, pois penso, logo, ambíguo. Ambíguo que consiste em a exposição da individualidade realizar a crítica da crítica por meio da multiplicação – adendo que acrescentamos ao paradoxo registrado por Lima.

Segundo Schlegel (1997, p. 64), a poesia “[...] é a que também mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como uma série infinita de espelhos”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> „Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“. Em relação a esse trecho do *Fragmento 116*, optamos por registrar no corpo do texto a tradução presente em SUZUKI, Márcio. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Preserva-se nesta o verbo „potenzieren“, além disso, „potenzieren“ e „vervielfachen“ são traduzidos para a forma gerúndio, portanto, mais condizente com o raciocínio que desenvolvemos. Também reproduzimos aqui a tradução de Lobo (1987): “é ela [a poesia] que pode também – mais que qualquer outra forma –, livre de qualquer interesse próprio real ou ideal, pairar a meio caminho entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, e elevar incessantemente esta reflexão a um poder cada vez mais alto, multiplicá-lo como numa sucessão infinita de espelhos” (SCHLEGEL, 1987c, p. 56).

É constante a multiplicação ser expressa como fator do caráter sentimental da poesia nos fragmentos schlegelianos, sendo o sentimental a capacidade reflexiva a reatar intelecto e estético.<sup>17</sup> O fragmento expressa o caráter sentimental da poesia não somente pela aparente incongruência conteudística que incita o leitor à irresolução, como também pela sua natureza de construto, isto é, a multiplicação efetivamente opera-se no fragmento enquanto forma; multiplica-se para mostrar os sistemas de indivíduos que um indivíduo pode conter em si mesmo (sistemas ainda não tratados como heterônimos).

Sob este aspecto, foi excelente a opção da tradução em marcar o gerúndio nos verbos “potencializar” (*potenzieren*) e “multiplicar” (*vervielfachen*) presentes no *Fragmento 116*, forma inexistente em quase todos os casos da língua alemã, porque tais verbos assinalam a ação dinâmica da reflexão e, ao mesmo tempo, a infinidade temporal, sublinhando tanto o *work in process* da imaginação quanto à história em processo. Considerado definidor do romantismo, o *Fragmento 116* estabelece a analogia da multiplicação – da reflexão – com a série infindável de espelhos porque o teorizar-se da crítica inscreve a indivisibilidade da unidade histórica, o tempo guiado pela mitologia está concluído e o legado dos antigos passa a ser conduzido pela história: “Muitas das obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras modernas já foram escritas como fragmentos” (SCHLEGEL, 1987f, p. 51).<sup>18</sup>

O conceito de estilo é expandido para além da filologia,<sup>19</sup> também incorporando os textos filosóficos, por exemplo, a *Doutrina da ciência*, e fazendo da história a nova regente da atitude crítica. Isto é, os fragmentos dos antigos integram-se à forma fragmento dos modernos, pois o tempo histórico passa a ser regido pelo infinito contido no poiético da poesia. A própria espacialidade visual dos fragmentos remete à infinidade temporal e ao caráter progressivo da Poesia, já que o leitor é inserido no tempo histórico por sua entrada na sala de espelhos, esta apresenta como meio refletor a forma fragmento.

Ao desconsiderar a conjunção alternativa, ou seja, este ou aquele sistema, a *poiesis* do romantismo opera sob a conjunção aditiva, verificada nos verbos “potencializar” e “multiplicar” que registram a ação da imaginação fundada na criticidade. Portanto, a

<sup>17</sup> Sobre o caráter sentimental da poesia, Schiller (1991, p. 72) observa: “comovem-nos [os poetas sentimentais] mediante Ideias, não mediante verdade sensível, e não tanto porque eles próprios sejam natureza, quanto porque sabem nos entusiasmar pela natureza”.

<sup>18</sup> „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung“ (*Fragmento 24*).

<sup>19</sup> Filologia “no sentido alemão da palavra, ciência universal com base no estudo da Antiguidade clássica” (CARPEAUX, 2013, p. 104).

multiplicação implicada na virtualidade da individualidade fomenta, simultaneamente, o conceito de história em processo e o *work in process* da obra de arte.

Acerca do *Witz*, a questão da razão adensada no que concerne ao afetivo é assim elucidada por Lima (1993, p. 210):

É [o *Witz*] por um lado canal para a exploração da virtualidade individual. Mas esta é sempre tomada como matéria-prima a ser transformada. O produto resultante passa a constituir outro espaço, não mais subordinado ao princípio da realidade “física” que aos demais (o político, o moral, o filosófico, etc.) terá de governar. Nos fragmentos esse espaço é descrito com as metáforas de denso, elétrico, imprevisto, instantâneo, químico. O último qualificativo indica que a transformação visada não é apenas estética mas também política [...]. Como já era o caso com o poeta sentimental de Schiller, o afetivo e o sensível lhes importam [aos *Frühromantiker*], não como um interdito da razão, mas sim como meio para seu espessamento. Assim a razão ressaltada nos Fragmentos é tanto “sentimental” quanto aguda, tão afetiva quanto em seta. Ao compreendê-lo, temos facilitado o acesso ao destaque da ironia.<sup>20</sup>

O pesquisador registra que o *Witz* é um meio de exploração da individualidade, pois a gênese atribuída a ela é plural (sistema de individualidades contido no indivíduo), motivo pelo qual a individualidade é matéria-prima passível de transformação. Em consequência, é destacada a conformação de outro espaço, produto resultante do processo metamórfico que, isento da tutela da realidade referencial, reorganiza os demais espaços (o político, o moral, o filosófico). É destacado que as metáforas empregadas na descrição desse espaço correspondem mormente ao estético. O *Witz* atua na constituição da textualidade correlacionando-se ao processo metamórfico, cuja qualidade química pressupõe o passaporte para a história (leia-se transformação política). Lima atribui o estreitamento com a história exclusivamente ao qualificativo “químico”.

Destarte, os termos condizentes com o estético não alçam a estetização em detrimento da criticidade. A conclusão é: o *Witz* está para o fragmento assim como a ironia está para o gênero romance. E é a história a mediadora entre a ironia e a poética do romance:

A ironia é capital para o romance porque, sendo histórica sua matéria, ele lida tão-só com sujeitos humanos. Sem o emprego da técnica distanciadora, a presença do tão-só humano ameaçaria comprometer o sentido da cena, dando a entender que a meta visada fossem os tipos que as personagens encarnam e não o texto que compõem. Ao mesmo tempo que assegura o contato com o humano, a ironia impede que o humano usurpe o lugar do texto. (LIMA, 1993, p. 212).

<sup>20</sup> Razão com afeto reporta à dobradinha da bela-arte, em que inteligência e coração fazem uno o Homem: “Formação completa das faculdades do espírito, essa unificação real do homem no filósofo e no artista pode ser pensada como um desdobramento da Terceira Crítica de Kant e da educação estética de Schiller, ambas entendidas como passagem do sensível ao suprassensível” (SUZUKI, 1998, p. 102).

Se pensarmos na microrrealidade de um átomo, tendo em vista que ali a aleatoriedade dos eventos é muito difícil de ser percebida a olho nu, a constatação a ser feita é: a realidade macroscópica difere da microscópica porque a irregularidade da realidade quântica é percebida, na macroscópica, pela impressão de regularidade e determinismo. Transpondo o exemplo referente ao descompasso oriundo da percepção na realidade macroscópica em relação à imprevisibilidade inerente à realidade do átomo, o conjunto denso/elétrico/imprevisto/instantâneo/químico constituinte do espaço não mais subordinado à realidade “física” estaria no patamar do átomo, razão pela qual o deslocamento do atributo “químico” para efetuar a conexão com a história sugere lançar certa impressão de regularidade em uma proposição estética que justamente quer constituir-se como/e constituir a irregularidade dos eventos.

De acordo com Lima, o romance é a chave histórica que permite à ironia desempenhar o distanciamento necessário à primazia do texto, o que remete à construção das personagens através da manipulação dos fios invisíveis nelas incorporados pelo narrador. Na linha de raciocínio aqui desenvolvida, ao invés da história, é a ironia a mediadora entre a história e a poética do romance. Suzuki (1998, p. 115) registra:

Expressão mais acabada do homem inteiro [...], o romance é por isso a forma mais adequada para a *Darstellung* da dupla série de reflexão: o indivíduo pelejando concretamente na vida e espelhando em si um mundo inteiro se une ao narrador onisciente e distante num todo orgânico. O romance não é simplesmente uma construção alegórica do saber transcendental, mas a efetivação desse saber numa forma que é diferente em cada indivíduo.

O romance configurar-se a expressão mais acabada da pluralidade da individualidade tem como consequência a adoção da filosofia como chave para a formulação histórica da ironia. Daí o distanciamento – o jogo irônico movimentando a insciência e a onisciência entre personagens e narrador – consistir na apropriação do método crítico de Fichte pelos *Frühromantiker*. Abordar a filosofia como chave da noção de história percebida nos fragmentos tem a ver com a ironia romântica atuar como princípio criativo do romance, assim, a *Darstellung* está mais para a criação da realidade (o mundo autoproduzido criticado por Kierkegaard) do que para a representação da realidade; a ironia romântica é o meio de reflexão que permite à obra de arte constituir-se como *medium* e, igualmente, um recurso para que a exposição da realidade seja diferente em cada romance, pois cada romance é um indivíduo.

Dito de outra maneira, o aspecto metamórfico da individualidade verificado na ironia romântica torna profícua a pluralidade contida na ficcionalidade. Se cada romance se compõe como uma individualidade, a multiplicação corrobora o compromisso ficcional de que o próprio romance forneça o “como” ele deve ser perscrutado. Assim como cada indivíduo, cada romance é o mundo.

Portanto, a exposição da realidade (*Darstellung*) envolvendo a ironia romântica contempla as metáforas vinculadas ao estético (“denso”, “elétrico”, “imprevisto”, “instantâneo”, “químico”), espaço de cujo núcleo resulta o processo metamórfico da individualidade, motivo pelo qual as intersecções criadas pelas metáforas corroboram os aspectos dinâmico e fragmentário do tempo histórico.

A *Darstellung* contida no romance está ligada ao processo metamórfico do indivíduo e à história em processo, conseqüentemente, a ironia romântica, ao invés de estabelecer-se apenas como técnica distanciadora, é a multiplicadora das possibilidades de exposição da realidade na criação literária. Neste sentido, a aproximação entre a *poiesis* do romantismo e a anedota foi realizada para enfatizar a questão de que – se a estória não quer ser história, se a estória deve também ser contra a História e, por fim, se quer a estória ser um pouco parecida à anedota – a ironia romântica não deve ser apreendida como uma categoria da história, e sim como tendência da história para indagar *qual história?*

Interessante notar que o conceito de história verificado na teoria poética do primeiro romantismo apresente similaridade com a concepção de história observada por Lukács (2011) no humanismo histórico de Hegel; o aspecto dinâmico incorporado pelos conceitos de história hegeliano e romântico abarca o afastamento em relação ao devir do historicismo oitocentista, cuja narrativa da nacionalidade engendra o apagamento das contradições envolvendo a noção de progresso.

No que diz respeito ao período recortado (1797-1800), concordamos com Lima que, após esse interregno, o romantismo “normalizado” diluiu a criticidade, isto é, o saber transcendental da composição romântica se converteu em liturgia da arte. Embora os *Frühromantiker* tenham contemplado a relação entre a arte e a sociedade no teorizar-se da crítica, os fragmentos de Schlegel abrangem o caminho crítico à medida que também nutrem o germe de uma religião da arte, ou seja, o desenvolvimento da criticidade culminou com uma proposição de estetização ainda mais radical do que a de Novalis:

a busca de uma unidade de sentido para o mundo, inequívoca, criadora de uma comunhão para os que a ela aderissem. Se essa camada já não podia ser criticamente impulsionada, não tinha menos a arte como objeto de culto. A religião da arte,

encarnação suprema do esteticismo, foi, portanto, o terremoto destruidor da cidade da crítica. (LIMA, 1993, p. 231-232).

O solapamento da criticidade em prol da radicalização da estetização, de forte cunho elitista, não significa que esse breve período não tenha deixado marcas indeléveis na ficção no que se refere ao uso da ironia romântica. Exemplo profícuo de utilização da ironia romântica verifica-se nos procedimentos expressivos responsáveis por configurar o borramento entre realidade e fantasia apresentado pela obra de E. T. A Hoffmann, razão pela qual discorreremos sobre a continuidade da *poiesis* do primeiro romantismo percebida no uso da ironia na obra de Hoffmann.

## 2.2 RECEPÇÃO DA TEORIA POÉTICA ROMÂNTICA: DOIS FRAGMENTOS

O conselheiro Crespel é um dos homens mais estranhos que tenho encontrado.  
 (“O violino de Cremona”, E. T. A. Hoffmann).

E. T. A. Hoffmann começou a publicar suas histórias após a elaboração da teoria poética dos *Frühromantiker*, nelas identifica-se a vocação de multiplicar da ironia romântica, por exemplo, no construto que apresenta uma ou mais narrativas derivadas de outra narrativa. Sob esse aspecto, a ênfase dada à atividade da imaginação é responsável por engendrar a alucinação ocasionada pelo excesso da fantasia; a mistura entre realidade e fantasia erigida pelo uso da ironia expõe a impossibilidade de ser anti-herói todo dia e, ao mesmo tempo, sublinha o inconformismo com o modo de viver filisteu.

A influência literária de Hoffmann foi imensa: podem-se citar todos os romancistas franceses, de Nerval e Balzac até Maupassant [...]; Poe e Baudelaire; Puchkin, Gogol e Dostoiévski; Bécquer e Karen Blixen; os escritores russos de 1920 que chamavam seu clube “Irmãos Serapião”; Lovecraft, em nossos dias; e Kafka. (CARPEAUX, 2013, p. 110).



Analisaremos o conto “O cavaleiro Gluck: uma lembrança de 1809”, publicado em 1809, narrativa posteriormente integrada à coletânea de contos *Fantasiestücke in Callots Manier*, publicada em dois volumes entre 1814 e 1815.<sup>21</sup> A análise visa demonstrar como se dá o desdobramento de narrativas decorrentes de outra narrativa, procedimento expressivo marcadamente hoffmanniano.

A utilização da ironia em Hoffmann desvela o “lado b” da atividade da imaginação, no qual a tocaia da loucura empenha-se para abocanhar o discernimento que faz o artista distinguir a realidade do sonho. O delírio ocasionado pela primazia da imaginação configura a danação do artista que, por assim dizer, perde a própria sombra e passa a existir nas elucubrações da fantasia, aspectos presentes no conto “O cavaleiro Gluck”:

É difícil retornar desse reino, como no castelo de Alcina, os monstros barram o caminho, tudo se agita, rodopia, muitos se perdem a delirar no reino dos sonhos, se diluem em sonho, eles não projetam mais sombra, se o fizessem, pela sombra tomariam consciência do raio de luz que perpassa o reino. (HOFFMANN, 2013, p. 29).

Gluck é uma personagem referencial, isto é, um compositor alemão da segunda metade do século XVIII que foi o agente da renovação da ópera, personagem na qual a capacidade inventiva transforma-se em uma espécie de maldição. A personagem Gluck é em deambulo encurralado na própria fantasia, um sujeito tragado pela ânsia de criar.

A narrativa apresenta um eu-narrador não identificado por um nome próprio que aproveita a tarde de sol para caminhar por Berlim, ao chegar a uma rua mais movimentada da cidade, decide sentar-se em um canto de onde era possível observar mais reservadamente o colorido trânsito de pedestres. Um homem misterioso aparece à frente do eu-narrador, o mesmo que lhe fará uma revelação no final da narrativa.

A personagem misteriosa é condenada a vagar por Berlim, onde a ação é viver aperfeiçoando a própria obra: “– O senhor se engana! Para a minha tortura, estou condenado a errar aqui como uma alma penada num lugar ermo” (HOFFMANN, 2013, p. 33). Essa resposta é dada ao eu-narrador por ele ter suposto que a valorização da arte cultivada em

---

<sup>21</sup> O título *Fantasiestücke in Callots Manier* faz menção à criação artística do desenhista e gravador Jacques Callot, influência exercida não só nos contos desse livro como também nos desenhos de Hoffmann, entre os quais se destacam as caricaturas: “Como o próprio título deixa entrever, Hoffmann absorve a ironia e o sarcasmo de Jacques Callot (1592-1635), cujas criaturas grotescas oscilam entre a racionalidade e a irracionalidade, tal como as personagens do escritor, que vacilam entre a exaltação bestial e a melancolia, como os músicos Kreisler e Krespel” (PIRES, 2006, p. 88).

Berlim seria de valia para um sujeito com os dotes artísticos do homem misterioso. Daí segue-se um diálogo que destaca a crítica artística musical no cenário berlinense.

A exasperação dessa prisão espaço-temporal consiste nas revisitações das próprias composições, sendo que as novas versões criadas pela personagem misteriosa, sempre originais e extraordinárias, nunca se efetivam em registro:

Com um olhar sombrio pregado em mim, retirou um dos livros, era “Armida” [ópera de Gluck composta em 1777], e encaminhou-se solenemente ao piano. Eu o abri rapidamente e armei o púlpito dobrado; ele pareceu ver o gesto com prazer. Folheou o livro e – como descrever meu espanto! –, entrevi as folhas reticuladas de música sem notas escritas. (HOFFMANN, 2013, p. 37).

Quando a personagem misteriosa descreve o reino dos sonhos para o eu-narrador, os elementos relacionados ao aspecto realista do espaço da cidade vão sendo retomados de maneira diversa e sutilmente, assim como a variação do tema executada na música, para que a vivacidade da rua contraste com o sombrio reino dos sonhos:

Por um portal de marfim se chega ao reino dos sonhos; são poucos os que chegam a vê-lo, menos ainda, os que passam por ele! Assemelha-se a uma aventura. Figuras absurdas vagam de um para o outro lado, embora tenham caráter, cada uma mais forte que a outra. Não é possível vê-las pela *HeerstraÙe*, só atrás do portal de marfim se pode encontrá-las. (HOFFMANN, 2013, p. 29).

O portal de marfim é o limiar, a fronteira limítrofe da imaginação e da realidade. O espaço não é mais o físico, o da rua (da *HeerstraÙe*) – é o do suprassensível, no qual as figuras absurdas vistas no reino dos sonhos são descritas para o eu-narrador. O estranho homem que conta seu delírio a respeito do reino dos sonhos pode ser um espectro ou um melômano, pois essa personagem musicalmente brilhante revela ao narrador, no final do conto, ser Gluck, o compositor falecido em 1787.

O eu-narrador é a figuração artística que Hoffmann faz de si próprio, procedimento implicado no jogo irônico, visto que Hoffmann, além de escritor e desenhista, também foi compositor, regente e crítico musical; nesse sujeito configura-se a concepção romântica de artista universal.<sup>22</sup>

O subtítulo do conto, “uma lembrança de 1809”, sugere a contiguidade entre lembrança e imaginação, porque, ao abandonar-se ao leve jogo da fantasia sentado ao lado da

<sup>22</sup> Tal conceito deriva da ação de reunir todos os gêneros, atribuindo à poesia romântica o cunho universal, conforme esclarece Karin Volobuef (1999, p. 74, grifos no original), portanto, é do *Fragmento 116* “que emergiu o conceito – tão caro aos românticos – do *artista universal*, capaz de expressar-se com todos os recursos e meios artísticos, capaz de dotar a vida de todas as formas de arte”.

amurada, a fantástica companhia da própria imaginação oferecia ao eu-narrador “figuras amigáveis, com as quais [...] conversava sobre ciência, arte e tudo que deve ser mais caro ao homem” (HOFFMANN, 2013, p. 21). É a interrupção sonora de um trio que feria as oitavas na execução de uma valsa a responsável por instalar à frente do eu-narrador mais uma companhia fantástica, encarnada na personagem misteriosa.

A aparição da figura amigável e absurda mostra justapostamente os aspectos profícuo e danoso da fantasia, razão pela qual a lembrança a que faz menção o subtítulo também é a lembrança da alucinação que acometeu o eu-narrador em 1809, assim estabelecendo uma narrativa dentro de outra narrativa: a narrativa da alucinação do eu-narrador é estruturada dentro da narrativa do delírio da personagem misteriosa a respeito do reino dos sonhos.

Hoffmann foi lido no Brasil, conforme se verifica no conto “As ruínas da Glória”, de Fagundes Varela, publicado em 1861 no *Correio Paulistano*: “– A propósito, disse Alberto, vamos às ruínas da Glória... Este sujeito me interessa, é uma dessas personagens ‘hoffmânicas’, que prometem um belo romance!” (VARELA, 1961, p. 135). Outro autor romântico influenciado pela literatura de Hoffmann é Álvares de Azevedo, nos contos de *Noite na Taverna* nota-se um procedimento expressivo “[...] utilizado por Hoffmann em vários de seus textos, estruturados de forma a apresentarem uma ou mais narrativas dentro de outra narrativa, criando pontos de intersecção entre elas” (VOLOBUEF, 2004, p. 246).

A literatura de Hoffmann aportou em solo brasileiro via tradução francesa, o que significou determinado direcionamento da recepção de *Fantasiestücke in Callots Manier*:

Acreditamos que desde o final da década de 30 os contos de Hoffmann tornaram-se acessíveis (em francês ou português) aos leitores brasileiros. Eles chegavam sob o rótulo de *Contos fantásticos* [*Contes fantastiques*], designação que se tornou característica de Hoffmann, embora em verdade não traduza efetivamente o sentido pretendido pelo autor com *Fantasiestücke* (ou *Quadros de fantasia*), título da antologia que em 1814/1815 consagrou seu nome junto aos leitores e editores na Alemanha.

O sucesso na França havia sido impulsionado pelas traduções de Loève-Veimars, publicadas a partir de 1828. Trazendo cortes e adulterações [...], essas traduções moldaram uma leitura de Hoffmann que enfatizava os elementos de delírio e aberração, ao mesmo tempo em que suavizavam ou até obliteravam sua acurada análise social e psicológica. (VOLOBUEF, 2004, p. 244).

A tradução de Loève-Veimars foi afeita ao gosto literário do público francês pelo romance gótico, cujos elementos eram absorvidos na produção de folhetins, razão pela qual é identificada a prevalência de aspectos como o delírio e a aberração; “[t]rata-se, em simultâneo, de um imperativo comercial e, para os românticos [franceses], que estão ainda a tentar definir-se, de obter um ponto de referência, que encontram na pessoa de Hoffmann ou,

mais concretamente, na imagem que dele têm” (PIRES, 2006, p. 92). Essa tradução contribuiu para a fixação de uma determinada imagem associada à E. T. A. Hoffmann, visto que seus alter-egos – os músicos Kreisler e Krespel (personagens de *Fantasiestücke*, dos contos “Kreisleriana” e “O violino de Cremona”, respectivamente) – apresentam a genialidade e a excentricidade como prerrogativas da inventividade artística.

Em outro texto, Volobuef aborda os pontos de contato entre os romantismos brasileiro e alemão registrando semelhanças entre *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio* (*Klein Zaches gennant Zinnober*), um conto de fadas de E. T. A. Hoffmann publicado em 1820, e *Sonhos de ouro*, romance de José de Alencar publicado em 1872:

Ainda pensando em *Klein Zaches*, lembro que o narrador em dado momento (segundo capítulo), quando o personagem [Zacarias] se aproxima montado a cavalo, compara-o “a uma maçã espetada em um garfo, na qual alguém tivesse talhado uma careta”. Talvez seja apenas coincidência, mas o narrador de Alencar em *Sonhos d’ouro* (coincidentemente também no segundo capítulo) compara um personagem (um português) passando numa mula com “uma salsicha assada num espeto”. Aliás, parece-me haver vários elementos coincidentes entre *Klein Zaches* e *Sonhos d’ouro* (por exemplo, nomes de personagens, uma certa perspectiva perante a natureza, crítica aos bajuladores que conseguem fazer carreira junto ao governo. (VOLOBUEF, 2002, n.p.).

No mesmo texto, a pesquisadora afirmou não ter se aprofundado nas possíveis semelhanças entre as narrativas, chamando a atenção para o pouco estudo das relações entre Hoffmann e Alencar. A percepção dessas semelhanças pode ter ocorrido por dois motivos, um deles é a temática de ambas as narrativas ser idêntica: o culto das aparências e a subalternidade fazem possível a ascensão social. Esta pauta orienta as sociedades das quais participam as personagens Zacarias e Ricardo (par romântico de Guida em *Sonhos de ouro*). Descontado o elemento sobrenatural da fabulação de Hoffmann, componente que o romantismo brasileiro praticamente não apresenta em sua produção, *O pequeno Zacarias* e *Sonhos de ouro* expõem um universo em que as qualidades individuais e o domínio profissional nada podem contra o encantamento da aparência e as suscetibilidades dos “figurões”.

Outro ponto é o recurso caricatural de que lança mão o narrador alencarino, procedimento também utilizado pelo narrador de *O pequeno Zacarias*. Em *Sonhos de ouro*, além de Ricardo ter a honestidade hipertrofiada, para indicar que tal atributo está em vias de extinção, outras personagens são também construídas a partir de um traço apresentado caricaturalmente, por exemplo, “o homem serviçal”:

Trazia habitualmente [o Sr. Benício] uma grande sobrecasaca de pano azul-ferrete, que era menos uma peça de vestuário, do que um agregado de bolsos. Tinha quatro: dois nas abas e dois no peito, mas de tais dimensões que se tocavam, acolchoando todo o forro, com chumaço de papéis, lenços, carteiras, fósforos e mil outros objetos de que andava sempre munido, para ter o sumo prazer de obsequiar. (ALENCAR, 1965b, p. 584).

No conto de fadas de Hoffmann Zacarias é apresentado como uma “maldosa mandragorazinha” que, obstante seu péssimo temperamento, sob o sortilégio da fada Rosabelverde passa a ser percebido pelos outros como um lindo e gentil cavalheiro; graças ao efeito do feitiço, Zacarias apropria-se dos talentos dos que estão ao redor assumindo como suas as obras que pertencem a outros. A personagem que vive para obsequiar também está presente em *O pequeno Zacarias*:

Ele se chamava, como seu ancestral, Prätextatus von Mondschein, era dotado da mais distinta formação, das mais afáveis maneiras, nunca trocava o me e o mim, o vós e o vos, escrevia seu nome em letras francesas, tendo uma caligrafia em geral legível, e vez por outra trabalhava até mesmo  *pessoalmente*, em especial quando fazia mau tempo. O príncipe Barsanuph, um sucessor do grande Paphnutz, amava-o ternamente, pois ele tinha uma resposta para cada pergunta, jogava boliche com os nobres na hora de lazer, entendia magnificamente bem das questões de dinheiro e, na gavota, associava-se aos de sua própria classe. (HOFFMANN, 2009, p. 81, grifo no original).

Realmente, a crítica social exposta em *O pequeno Zacarias* é bastante próxima da construção observada em *Sonhos de ouro*, se considerado o modo de composição caricatural desses escritores. Mesmo que o romance de Alencar não contenha o sobrenatural, o modo de composição caricatural responsável pela carga satírica faz, em alguns momentos, duvidarmos da existência de uma sociedade tão fútil. Nesse sentido, *Sonhos de ouro* é uma narrativa do pesadelo, tendo em vista que, assim como Balthasar (o poeta apaixonado por Cândida, esta é requestada por Zacarias), Ricardo é uma personagem que se movimenta em torno de acontecimentos incompreensíveis do ponto de vista ético, motivo pelo qual deseja despertar do assombro que o envolve.

Pelo fato de a obra de Hoffmann conservar o princípio de multiplicar da ironia romântica, bem como ter sido essa obra lida por diferentes nacionalidades no século XIX, infere-se que a literatura de Hoffmann pode constituir uma ponte entre as tradições dos romantismos alemão e brasileiro, no sentido de considerá-la um meio de difusão da ironia romântica do primeiro romantismo alemão.

José de Alencar leu *Contos fantásticos*. Dessa leitura deriva a apropriação do elemento extraordinário com o objetivo de parodiá-lo na elaboração do folhetim intitulado

“Conto fantástico”, publicado em 31 de dezembro de 1854 no *Correio Mercantil*. Há o registro da leitura que o autor fizera de *Contos fantásticos* no início e no final do texto.

Quando está prestes a iniciar a escrita do folhetim, a personagem jornalista recebe a visita de uma figura que se autodenomina Ano de 1854. Convencido de que se tratava de duas possibilidades, o visitante ser um fugitivo do Hospício de D. Pedro II ou alguém que queria pregar-lhe uma peça, o jornalista toma “o bom partido de aceitar a [...] visita por aquilo que ela se anunciava” (ALENCAR, 2004, p. 168). Ambos passam a conversar sobre os feitos da personagem Ano de 1854 e o folhetim “Conto fantástico” consiste no teor desse diálogo.

Ao se anunciar, o Ano de 1854 informa que estava prestes a concluir sua carreira política, motivo pelo qual vinha rogar a solicitude do folhetinista, para que este, ao escrever o folhetim de retrospectiva do ano, considerasse a boa vontade com que ele tinha servido o Brasil e a humanidade. O jornalista alerta sobre as boas intenções não serem suficientes, porque “[o]s homens estão hoje muito positivos; exigem fatos” (ALENCAR, 2004, p. 169). O Ano de 1854 então apresenta os fatos de seu governo, entre eles, a iluminação a gás:

– Ah! a iluminação a gás! Não estou bem certo, mas tenho uma lembrança vaga de que isto já é ideia do 53. Entretanto concedo que seja sua. Como se defende o senhor contra as acusações de se ter feito de nos ter roubado o encanto dos belos luares, e de ter privado os namorados daquelas noites escuras tão favoráveis a uma conversinha de rótula, ou a um passeio de Rua do Ouvidor?

– Ora, senhor, esses homens não sabem o que dizem: todo o namorado, toda mocinha – é coisa sabida – precisa de um pouco de *gás*. Quanto à lua, é já tão antiga que era bem tempo de acabar com ela. Entretanto esses ingratos, que falam de tudo, não se lembram que lhes fiz um grande benefício, livrando-os da lua. (ALENCAR, 2004, p. 170-171, grifo no original).

O insólito encontro serve de pretexto para a apresentação dos fatos admitidos pelos homens positivos. Note-se que a paródia do elemento fantástico dá vazão ao humor irônico, consistindo esse tratamento em uma ponderação pândega a respeito das modificações advindas do “progresso”. O teor da conversa mostra um país que vem se transformando no sentido da urbanização, referindo a construção de linhas ferroviárias, questões referentes ao saneamento básico e à educação pública, etc. O elemento fantástico é desenvolvido no decorrer da narrativa, por exemplo, ao soar meia-noite, o jornalista tem a seguinte visão:

À última pancada do relógio, um outro homem se destacou do primeiro e desapareceu. [...] [O] sujeito, calmo, mas repentinamente emagrecido, olhava-me com o semblante tranquilo, um pouco melancólico. Compreendeu o meu espanto, e respondeu à pergunta muda que lhe fazia o meu olhar espantado:

– É o dia 29 que acabou, e que se foi embora. Só me restam agora dois dias de vida. (ALENCAR, 2004, p. 178).

Feito o esclarecimento, ambos continuam a papear até o folhetinista adormecer de cansaço, afirmando não ter ciência do que mais se passou: “Por fim, já pela madrugada, comecei a fechar os olhos insensivelmente, e não sei o que mais se passou” (ALENCAR, 2004, p. 178). Depois desse parágrafo, que consiste no desenlace do encontro entre as personagens jornalista e Ano de 1854, há um asterisco impresso no meio da página e, pulada uma linha, um primeiro e último parágrafo que consiste em uma nota explicativa:

Agora, meu leitor, se vos destes ao trabalho de ler o que aí ficou escrito, talvez desejeis saber a explicação disto. É muito simples. *Tinha, como vos disse, acabado de ler alguns contos de Hoffmann*. Suponde que, como eu, folheais uma daquelas páginas, e segui a regra da antiga sabedoria – *Nihil admirari*. (ALENCAR, 2004, p. 179, grifos nossos).

Para além de ressaltar o quesito fantástico, ou melhor, o delírio enfatizado na tradução de Loève-Veimars, Alencar esteve atento à forma da composição de Hoffmann, pois o conto foi concluído com o subterfúgio do adormecer. Tal escolha origina duas possibilidades de compreensão acerca do delírio do folhetinista. Uma delas é a sugestão de a narração ter sido um sonho que o autor teve influenciado pela leitura dos contos; a outra corresponde ao autor ter adormecido sobre o folhetim que acabara de escrever.

As duas possibilidades ocorrem de forma justaposta porque uma interrupção é enunciada no início do texto, remetendo ao momento da própria escritura do folhetim, marca responsável por sublinhar a atividade da imaginação: “Antes de tudo, preciso contar-vos um caso singular que me sucedeu há dois dias. Tinha acabado de ler os contos de Hoffmann, sentei-me à mesa, cortei as minhas tiras de papel, e ia principiar o meu artigo, quando chegou uma visita inesperada” (ALENCAR, 2004, p. 166).

No final do conto, no parágrafo após o asterisco, a explicação dada pelo autor retoma a questão da leitura dos contos de Hoffmann, razão pela qual o leitor – assim como o autor – não deveria admirar-se (*Nihil admirari*) com o fantástico ali expresso. A sentença “tinha, como vos disse, acabado de ler alguns contos de Hoffmann” remete, portanto, ao início da narrativa, mais precisamente, ao momento no qual o folhetinista iniciaria a escrita. Isto é, momento no qual a atividade da imaginação passa a ser o elemento central da ação.

O texto é estruturado de modo a tramar a intersecção entre a sugestão de o autor ter adormecido lendo os contos e sonhado com o que foi narrado e a possibilidade de o autor ter adormecido sobre o folhetim que escrevera após a leitura dos contos. Destarte, a narrativa que sugere o sonho com a personagem Ano de 1854 é estruturada dentro da narrativa que enuncia



a atividade da imaginação, sinalizada na ação de sentar-se à mesa e cortar os papéis para principiar a redação.

Retomando a análise de “O cavaleiro Gluck”, constata-se que a personagem misteriosa surge na frente do eu-narrador em um momento também marcado pela atividade imaginativa. Tanto no conto de Hoffmann quanto no folhetim de Alencar a presença do fantástico se efetiva quando o eu-narrador está às voltas com a própria imaginação, disso resultando o aparecimento de um ente extraordinário.

Mesmo que os escritores brasileiros tenham se deparado com o abrandamento ou apagamento da análise social e psicológica, tendo em vista o caso da tradução *Contos fantásticos* relatado por Volobuef, Álvares de Azevedo e José de Alencar assimilaram o procedimento formal que consiste em estruturar uma ou mais narrativas dentro de outra narrativa. Em “As ruínas da Glória”, “o foco de Fagundes Varela não recai sobre o ato culposos em si, mas, *tal como em Hoffmann, sobre o sentimento da culpa e da angústia daí resultante*” (VOLOBUEF, 2004, p. 252, grifos nossos). Ou seja, foi percebido que a questão psicológica corrobora o borramento entre realidade e fantasia, aspecto estrutural da literatura de Hoffmann.

Conforme o que até aqui foi demonstrado, consideramos a obra de E. T. A. Hoffmann uma das difusoras da ironia romântica, compreendendo a recepção dessa obra no Brasil como um fator que ratifica a relação entre as literaturas de Hoffmann e de Alencar. Neste sentido, frisamos as trocas artísticas e culturais estabelecidas a partir da segunda metade do século XVIII, visto que

[a] questão das influências – de quem leu quem, de quem inspirou ou copiou quem – é, para dizer o mínimo, terreno minado. Basta que se reitere que os intercâmbios foram inauditos e o trânsito de romances intenso, tendo assumido a forma de adaptações, sequências, variações, plágios, paródias, ou simplesmente traduções, em que a fidelidade nunca foi cláusula pétrea nem regra inflexível. (VASCONCELOS, 2007, p. 82).

Vasconcelos também ressalta questões que foram registradas por Volobuef em relação à tradução dos contos de Hoffmann. Desse modo, deve-se ter em vista que a circulação das obras fez com que estas apresentassem alteração de conteúdo e composição conforme foram sendo impressas, traduzidas, adaptadas. Logo, é necessário atentar para a questão das modalidades da recepção, pois as práticas através das quais o leitor se apropria do texto são histórica e socialmente variáveis:

As modalidades do agir e do pensar [...] devem ser sempre remetidas para os laços de interdependência que regulam as relações entre os indivíduos e que são moldados, de diferentes maneiras em diferentes situações, pelas estruturas do poder. Pensar assim a individualidade nas suas variações históricas equivale não só a romper com o conceito de sujeito universal, mas também a inscrever num processo a longo prazo – caracterizado pela transformação do Estado e das relações entre os homens – as mutações das estruturas da personalidade. (CHARTIER, 1990, p. 25).

Pensando na individualidade não moldada pelo conceito de sujeito universal, fator que implica a apreensão das práticas sociais, institucionais e culturais nas quais o ato de ler é efetivado, na França, a recepção de *Fantasiestücke in Callots Manier* concentrou-se no elemento fantástico em prol da fixação de uma transgressão focada no comportamento do artista Hoffmann. De acordo com Pires (2006), o artista liberto das amarras sociais que impedem a plenitude criativa é a imagem extraída de Hoffmann, pela qual os românticos franceses tentaram se definir. Todavia, essa imagem não foi necessariamente correlacionada à transgressão formal apresentada na obra de Hoffmann.

No que concerne à tradução *Contes fantastiques*, observamos que o descompasso entre a imagem transgressora de Hoffmann e a transgressão formal da literatura de Hoffmann pode ser apreendido pela antítese entre os conceitos de *Kultur* e *Bildung* e o conceito de civilização oriundo da tradição cortesã francesa. A constelação intelectual francesa desenvolveu-se no contexto da tradição da corte, diferentemente da constelação intelectual alemã, cujo comportamento foi erigido por uma *intelligentsia* de classe média, caracterizada de acordo com Norbert Elias (1994, p. 86), pela

[...] autoconfiança característica do intelectual que subiu graças à cultura e seus escritos, que é legitimado por seus livros, a confiança em si mesmo de um [sujeito] que pode manter distância, até mesmo dos estratos governantes e de suas opiniões por mais vinculado a eles que possa estar.

Dá os conceitos de *Kultur* e *Bildung* funcionarem como antítese em relação conceito de civilização, pois os

[...] franceses desejam melhorar, modificar, adaptar. À parte alguns estranhos, como Rousseau, não opõem ideias e modelos radicalmente diferentes à ordem dominante, mas ideais reformados e modelos dessa ordem. As palavras “falsa civilização” contêm tudo o que a diferencia do movimento alemão. Os escritores franceses sugerem que a falsa civilização deve ser substituída pela autêntica. Não opõem ao *homme civilisé* um modelo humano radicalmente diferente, como o faz a *intelligentsia* burguesa alemã com o termo *gebildeter Mensch* (homem educado) e com a ideia de “personalidade”. Em vez disso, escolhem modelos de corte a fim de desenvolvê-los e transformá-los. Dirigem-se a uma *intelligentsia* crítica que, direta ou indiretamente, escreve e luta dentro do amplo contexto de uma sociedade de corte. (ELIAS, 1994, p. 55).

E. T. A. Hoffmann é um artista cultivado pelos conceitos de *Kultur* e *Bildung*, tónus da constelação intelectual alemã do século XVIII. Hoffmann exerceu a magistratura impecavelmente e, ao mesmo tempo, confrontou o modo de viver da cultura *Biedermeier*; o jurista exemplar e o artista transgressor coexistiam em Hoffmann irradiando – na vida e na obra – o ideal romântico do jogador.<sup>23</sup>

Possivelmente, o elemento de delírio ter prevalecido na tradução *Contes fantastiques* se deve à tradição cortesã direcionar a recepção da literatura de Hoffmann para a extravagância do artista, privilegiando o comportamento transgressor e deixando em segundo plano a inovação estética. Conforme Elias (1994), os escritores franceses, ainda no século XIX, mobilizavam a expressão artística em círculos nos quais a prática cortesã resistia, círculos tomados pela ideia de que sua cultura consistia na sinonímia de civilização, isto é, os outros devem tornar-se idênticos a nós.

Trazer para o primeiro plano a transgressão estética de Hoffmann significaria romper com o *status quo* cortesão, admitindo, de certa maneira, que a cultura irradiada pela tradição francesa não era, afinal, o suprasumo da civilização. Daí deduz-se que a primazia dada ao comportamento transgressor do sujeito romântico em detrimento da inovação formal da obra de Hoffmann não feria o orgulho cultural francês e, ao mesmo tempo, respondia às prerrogativas de rebeldia e originalidade movimentadas pelo ideário romântico no decênio de 1820. Em uma sociedade ainda afinada com a tradição cortesã, a rebeldia do sujeito romântico garantia, mesmo que de modo ornamental, oposição ao acento reformista.

Devido ao prestígio cortesão relacionado às práticas sociais e culturais, bem como à demanda do mercado editorial, Loève-Weimars imprimiu no romantismo francês a imagem de uma personalidade literária assentada na vida de romântico jogador de Hoffmann, exagerando o elemento fantástico de *Fantasiestücke in Callots Manier* no intuito de também atender o gosto da época pelo gótico.

Já o romantismo do qual participa José de Alencar aderiu ao projeto político e ideológico de criar a identidade nacional, no qual imperava a inclusão da nação brasileira no rol de nações civilizadas. Assim, a necessidade de equiparação com as demais literaturas é proporcional à voragem de decupar o que era lido, exemplo disso são as apropriações de características estruturais da obra de Hoffmann efetuadas por Álvares de Azevedo, Alencar e

---

<sup>23</sup> “O que ele fazia – escrever, as incumbências oficiais, a composição – acontecia com muita consciência, mas quase sempre com a leveza do que é feito paralelamente; o peso todo não estava nisso. A famosa narrativa *O homem de areia* [*Der Sandmann*] foi estruturada por ele durante um dos monótonos encontros do Tribunal Superior de Berlim” (SAFRANSKI, 2010, p. 201).

Fagundes Varela; assimilação que ocorre mesmo tendo em vista o peso que a tradução de Loève-Veimars concedeu ao elemento fantástico.

No que diz respeito ao panorama político e social do tempo da escrita do folhetim “Conto fantástico”, Laurence Hallewell afirma (2012, p.174) que

[o] ardor político da década de 1820 e os tumultos da década de 1830 cederam lugar à estabilidade do Segundo Reinado; os nobres improvisados que estavam à testa da sociedade, assumindo o tradicional desdém da aristocracia pelo dinheiro, mas incapazes de colocarem em seu lugar o orgulho pelo nascimento e pela linhagem [...], substituíram-no pela “cultura” como a única prova aceitável de nobreza, e a classe média urbana seguiu-lhes o exemplo.

Em “Benção paterna”, Alencar declara (1965b, p. 496) que a sociedade fluminense enxergava a si como uma extensão da sociedade francesa: “Tachar esses livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceira-se pelas salas e ruas com atavios parisienses [...]”. Nesse sentido, o processo civilizatório, no decorrer do século XIX, superou a antítese entre os conceitos de *Kultur* e civilização, pois

[...] o processo de civilização – ou, em termos mais rigorosos, uma fase desse processo – fora completado e esquecido. As pessoas querem apenas que esse processo se realize em outras nações, e também, durante um período, nas classes mais baixas de sua própria sociedade. Para as classes altas e médias da sociedade, [a] civilização parece firmemente enraizada. Querem, acima de tudo, difundi-la e, no máximo, ampliá-la dentro do padrão já conhecido. (ELIAS, 1994, p. 113).

Na réplica à crítica de seus livros consistirem em imitação de romances estrangeiros, José de Alencar também indica o apreço pelo que é estrangeiro, ou melhor, parisiense, em prejuízo dos bens artísticos e culturais produzidos no Brasil. Por que a crítica de Alencar (sublinhada no “faceirar-se”) é relevante para pensarmos em alguns pontos a respeito da arquitetura de *As minas de prata*, por exemplo, a construção do alter-ego Vaz Caminha e a crônica da personagem Manuel Soares?

Por causa do exagero como traço composicional implicado na simplicidade cultivada por Vaz Caminha. O modo de viver – sem atavios – do letrado consiste no contraponto do roteiro das minas de prata de Robério Dias como condensador dos eventos ficcionais. Isso significa que o narrador explora a cobiça envolvendo a busca das minas sob a ótica do singelo Vaz Caminha. O modo de viver dessa personagem é a antítese da sociedade do tempo da escrita, porque Vaz Caminha corporifica o pouco apreço dessa sociedade pelas letras, assim

indicando o desejo de reconhecimento intelectual no que se refere aos méritos conquistados por meio de seus livros.

Neste sentido, o diálogo acerca do livro da personagem Manuel Soares presente no capítulo XIX envolve a constituição de uma prática social e cultural na qual a existência da arte/da literatura está vinculada ao beneplácito instituído pelo Imperador. Em *O garatuja* e em *Guerra dos mascates*, a autonomia relacionada ao exercício intelectual é defendida explicitamente e em tom debochado, conforme veremos mais adiante. Embora *As minas de prata* não apresente a carga satírica dessas duas narrativas, no romance de capa e espada também nota-se a cisão entre o político e o poeta.

A recepção da obra de Hoffmann no Brasil foi concomitante à instauração de um projeto civilizatório que difere do caso europeu porque, segundo Manuel Salgado Guimarães (1988), não engloba a concepção da Nação e do Estado na mesma esfera; a nação brasileira toma para si a continuidade da tarefa civilizadora portuguesa, reunindo Nação, Estado e Coroa na discussão historiográfica da problemática nacional, que apresenta os elementos internos – o negro e o indígena – como elementos bárbaros, por consequência, considerados entraves ao processo civilizatório em curso. O negro e o indígena são excluídos desse projeto porque a noção de civilização operada perde a abrangência que tinha no espaço europeu, sendo restrita ao mundo branco.

A elite brasileira desejava inscrever-se na civilização e a literatura foi um meio de ascender ao patamar das nações consideradas cultas. A maioria dos letrados/dos intelectuais dependia de cargos políticos e/ou administrativos no Segundo Reinado, motivo pelo qual a transgressão acoplada à imagem do artista Hoffmann, foco de Loève-Weimars, deve ter sido para eles menos produtiva do que a especulação do construto. Em outras palavras, o empreendimento civilizatório em curso não propiciou a definição de nosso romantismo nos termos da transgressão em relação ao modo de viver filisteu, mas estimulou a equiparação da literatura brasileira com as demais literaturas nacionais pondo em evidência a originalidade emanada, principalmente, pela figuração da natureza.

Ademais, em meados da década de 1850, período de publicação de *O guarani* e do folhetim “Conto fantástico”, Alencar ainda não tinha ingressado na política e a conciliação política ainda funcionava como panaceia capaz de insuflar a boa ventura nacional.<sup>24</sup> (Qualquer semelhança com a panaceia referente à década de 2010, provavelmente, não é mera

---

<sup>24</sup> No empreendimento civilizatório do Império brasileiro entram em cena sobretudo os romances de fundação, estes, segundo Doris Sommer (2004), são narrativas constituintes de uma tradição autóctone legitimadora cujo cerne ideológico é a conciliação política.

coincidência.). Por esse motivo, não integramos *O guarani* ao nosso *corpus* de análise, embora seja um romance que também ficcionaliza o período colonial e, além disso, *As minas de prata* foi, inicialmente, um romance sinalizado pelo autor como a continuação de *O guarani*.

Destarte, compreendemos a cissura entre o político e o poeta responsável por engendrar a autoimagem de um *outsider* que Alencar efetivamente não foi como um acontecimento cujo marco é o grotesco empregado na morte do alter-ego Vaz Caminha.

Ao contrário do ocorrido em relação à recepção da obra de Hoffmann na França, José de Alencar não demonstrou interesse pela performance de jogador de E. T. A. Hoffmann, porque o romantismo do qual participou privilegia o dado “pátria”, condicionando temas e, por consequência, moldando os atos de leitura. Nesse sentido, na apropriação que Alencar fez da estrutura hoffmanniana em que uma ou mais narrativas se originam de outra narrativa, nota-se que a paródia do elemento fantástico compreende dois movimentos, a saber, ironizar os homens positivos que exigem fatos e criticar o delírio contido nos contos hoffmannianos de Loève-Veimars.

Em outras palavras, no folhetim “Conto fantástico”, de um lado, Alencar sublinha a importância da imaginação asseverando ironicamente que os homens da atualidade estão muito positivos e exigem fatos; de outro, ironiza o excesso da imaginação ao usar a expressão *nihil admirari* para qualificar o fantástico percebido nos *Contos fantásticos*.

Curioso notar que o Hoffmann de Loève-Veimars lido por Alencar, ao invés de impossibilitar aproximações entre as literaturas do romântico alemão e do romântico brasileiro, de modo tortuoso as conjuga, visto que o arrebatamento inventivo e a danação ocasionada pelo excesso de imaginação são aspectos da literatura de Hoffmann identificados na paródia do elemento fantástico realizada em “Conto fantástico”. Alencar parece compartilhar uma inquietação nuclear da obra do romântico alemão: a dualidade da imaginação na composição artística.

A autoimagem erigida nas figurações artísticas que Alencar faz de si nos romances é a de um intelectual *outsider*: o sujeito romântico/o poeta/o homem das letras à margem e em colisão com as práticas sociais e institucionais. Não se trata de um *outsider* de atributos excêntricos, caso dos alter-egos de Hoffmann, já que Alencar constrói os seus com características opostas as de Krespel e Kreisler; os alter-egos do romântico brasileiro são personagens caracterizadas pela resignação e moderação, qualidades que não correspondem às notícias biográficas sobre José de Alencar.

A figuração artística que Alencar faz de si traz para o interior da discussão política realizada nos romances o instrumental do gênio.<sup>25</sup>

A imaginação independente de José de Alencar é o fator que o caracteriza como sujeito romântico, cuja inscrição histórica é tão distante da *poiesis* do primeiro romantismo e, ao mesmo tempo, a prática da produção desse ficcionista é tão próxima do que qualifica o gênio individual, tendo em vista o empenho em romantizar a vida.<sup>26</sup>

Por fim, a análise do folhetim “Conto fantástico” chamou a atenção para a apropriação da estrutura textual que apresenta uma ou mais narrativas que são originadas de outra narrativa, demonstrando como Alencar assimila o recurso expressivo consoante à ironia hoffmanniana verificada na análise do conto “Cavaleiro Gluck”. Também foi abordada a figuração artística que o autor faz de si, pois a construção dos alter-egos de Hoffmann será retomada no capítulo terceiro. Partindo de Volobuef (2002), que indica semelhanças entre *O pequeno Zacarias* e *Sonhos de ouro*, outro ponto de contato entre as literaturas de Hoffmann e de Alencar é modo de composição caricatural que observamos como procedimento responsável pelo uso da ironia concernente à realização da crítica social.

Todos esses elementos serão aprofundados no capítulo terceiro, portanto, é a ironia romântica de extração hoffmanniana que investigamos nos romances históricos de Alencar. Por agora, atenhamo-nos à recepção da teoria poética do primeiro romantismo alemão no romantismo italiano. Nossa abordagem privilegia dois textos, assinalados por estudiosas deste

---

<sup>25</sup> O conceito de gênio e a atividade da imaginação estão intimamente ligados. No *Sturm und Drang*, o conceito de gênio compreende o indivíduo capaz de criar guiado pela inspiração e pela imaginação independente, cuja fluência criativa está conectada ao íntimo, de onde é originada a obra (cf. Volobuef, 1999). Posteriormente, Schiller apurou tal conceito, o amarrando à filosofia de Kant e de Fichte, ou seja, a impulsividade do criador foi substituída pelo caráter sentimental/reflexivo (cf. Suzuki, 1991). Ao analisar as teorias de Rousseau e de Diderot, Friedrich (1978, p. 26) observa que a fantasia “[...] é a força que guia o gênio. O que se concede a este, concede também a ela: ser um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das ideias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco”.

<sup>26</sup> Uma linha de força da fortuna crítica da obra de Alencar evidencia a exuberância da imaginação como fator de desequilíbrio formal, por exemplo, ao discorrer sobre a fabulação de *O gaúcho* na segunda carta da série publicada em *Questões do dia* (17/9/1871), Franklin Távora (2011, p. 53-54, grifos no original) sugere que uma imaginação sadia deve atentar-se à observação: “A renovação faz-se pela observação. A natureza oferece cada dia um novo encanto, que a imaginação sadia recolhe para dar-lhe mil feições graciosas, ainda não conhecidas. O fluido propriamente original e imaginoso é apenas aplicado a dar o tom, o equilíbrio, o reflexo estético às criações reais. Com tão comedido emprego e uso, nunca se poderá dar a *bancarrota*. [...] O que foi que contribuiu para ter cedo a América do Norte uma literatura original e grandiosa, graças ao trabalho de poucos obreiros? Foi o não fazerem outra coisa senão copiarem fielmente as grandes cenas, as magníficas perspectivas dessas regiões virgens, onde tudo oferecia um cunho de originalidade tão graciosas, que não só dispensava o uso da criação *fantasiosa*, por somenos aos majestosos painéis”. No século XX, Augusto Meyer (1958, p. 11) se pronuncia a respeito do uso que Alencar faz da imaginação: “[...] vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romanceava tudo”.



romantismo como centrais no debate suscitado pela constelação intelectual da Itália oitocentista.

### 2.2.1 O manifesto de Berchet e a carta de Manzoni

E então? Mudamos completamente de natureza?  
 Não há mais alegria senão meio melancólica, não  
 há mais ira, não há mais grandeza e elevação de  
 pensamentos, sem o condimento do patético, etc.,  
 etc.?  
 (*Zibaldone di pensieri*: autógrafos 16-18,  
 Giacomo Leopardi)

Conforme Ana Maria Chiarini (2013), na ocasião da publicação de dois artigos de Madame de Staël (um deles foi o “*De l’esprit de traductions*”, publicado em 1816), a recepção do romantismo no meio intelectual italiano gerou discussão centrada na oposição entre romantismo e classicismo. O escopo desse debate integra o conteúdo de dois textos, o primeiro foi escrito por Giovanni Berchet, em 1817, e é considerado o mais famoso manifesto do romantismo italiano, o segundo é escrito em 1823 por Alessandro Manzoni, autor do romance *Os noivos*, a principal obra desse romantismo, também considerada por Lukács (2011) a continuadora das premissas do modelo clássico do romance histórico.

Na carta de Grisóstomo, o missivista criado por Berchet, ao invés de se orientar para a *Bildung* (a formação intelectual, a educação estética do romantismo herdada do iluminismo), a forma romanesca amolda-se, principalmente, ao sentido moral da educação cívica, sendo condicionada ao binômio “deleitar e instruir”. O fenômeno dessa espécie de institucionalização da leitura é concorrente ao estabelecimento da consciência nacional, cuja construção reporta ao “[...] momento em que o capitalismo e a imprensa criaram públicos leitores de massa e monoglotas” (ANDERSON, 2008, p. 78).

A carta de Grisóstomo é endereçada ao filho, no intuito de responder a duas perguntas que este lhe fizera a respeito das traduções de “Leonor” e de “O caçador feroz”, baladas escritas por Gottfried August Bürger na segunda metade do século XVIII, com as

quais o pai presenteara o filho. O conteúdo da carta contempla a divisão histórica que encerra o capítulo correspondente à produção da Antiguidade clássica, uma das questões apresentada é o vínculo que o romantismo preservou com a Antiguidade quando rompeu com os pressupostos estéticos pertencentes a ela: “Nem creia, meu filho, que com tal divisão [poesia clássica e poesia romântica] os alemães de quem falo [Schiller e Schlegel, principalmente] pretendessem que, de uma arte, que é única, indivisível, se fizessem duas, pois estúpidos não eram” (BERCHET, 2013, p. 57). Observação compartilhada por Manzoni (2013, p. 173): “Junto com a mitologia, quiseram os românticos excluir a imitação dos clássicos; não o estudo dos clássicos”.

A tônica da ironia usada pelo missivista de Berchet é retórica. A argumentação é desenvolvida na perspectiva de que os autores da Antiguidade foram românticos por cantarem assuntos pertencentes ao seu próprio povo. O deliberado anacronismo possibilita ao autor enterrar a temática da epopeia, da lírica e da tragédia da Antiguidade, sem precisar matar a poesia, classificando a obra romântica como “poesia dos vivos” e a obra dos clássicos como “poesia dos mortos”. Assim,

os poetas de uma parte da Alemanha, com os mesmos auspícios, com a mesma arte, nada mais nada menos, com o mesmo entendimento dos gregos, entraram na arena, desejaram a coroa e a pediram ao povo. E o povo, não olvidado, não vilipendiado por seus poetas, mas acariciado, deliciado, instruído, não se recusou a concedê-la. (BERCHET, 2013, p. 67).

A peripécia de enviar ao Hades a poesia dos clássicos faz a poesia romântica convergir para a simbologia do cristianismo, motivo pelo qual abarca a crença do povo, tornando a matéria dessa crença achega literária; a “poesia dos vivos” privilegia os costumes e tradições do cristianismo, sendo esta a razão do deleite e da instrução do povo.

O texto de Manzoni é uma carta, que Anna Palma (2013) informa se tratar da resposta enviada a uma figura eminente no meio político, artístico e intelectual, o marquês Cesare D’Azeglio, porque ele publicara um poema de Manzoni, e, mesmo tecendo elogios ao poema, registrara sua desconfiança em relação à proposição artística do movimento romântico. Publicada seis anos após a carta de Berchet, a carta de Manzoni também explora a relação da religião cristã com a *poiesis* do romantismo. No entanto, diferentemente de Berchet, que usa a ironia para amplificar o absurdo da prevalência de regras estéticas obsoletas, tal capitulação histórica, na carta de Manzoni, é feita pela explanação didática da poesia romântica em uma replica à argumentação do classicismo.

Manzoni apresenta seus “modos particulares” de considerar o que denomina “sistema literário romântico”. Inicia a missiva desmistificando a univocidade do termo “romantismo”, esclarecendo que, por se tratar de um conceito complexo, a palavra possui diferentes significados na França, na Alemanha e na Inglaterra. Em relação ao emprego do vocábulo na Itália, comenta sobre a confusão a esse respeito ser maior porque “em alguns [lugares] seu nome não foi proferido senão poucas vezes por acaso, como um termo de magia” (MANZONI, 2013, p. 165). Milão é eleito o lugar onde o termo foi utilizado para designar um conjunto arrazoadado de ideias de modo organizado.

A elucidação do sistema literário romântico ocorre a partir da distinção de duas partes principais integrantes do sistema, a negativa e a positiva. Nota-se em ambas as partes a recorrência do emprego dos termos “falso/falsidade” e “verdade/verdadeiro”, procedimento narrativo que destaca sobretudo a questão da imitação dos clássicos e o afastamento da fábula (da mitologia), para frisar a importância de o romantismo ter fixado princípios gerais da poesia em um arcabouço teórico.

Na parte negativa, o núcleo localiza-se na crítica do romantismo à Antiguidade clássica, o autor considera que “a parte negativa é, sem dúvida, a mais notável do sistema romântico” (MANZONI, 2013, p. 183). A relevância da parte negativa se deve ao esclarecimento proporcionado pela crítica romântica em relação à mistura de verdadeiro e de falso, já que a tese defendida por Manzoni é a de que insistir na validade da mitologia como escopo temático que adota regras imutáveis de composição é fruto do uso da fábula como idolatria: “Ora, o que é a mitologia conservada na poesia, senão essa idolatria [a salvação e a felicidade baseada nas coisas terrenas, nas paixões e nos prazeres]?” (MANZONI, 2013, p. 171).

A idolatria como argumento central de elucidação da parte negativa refere-se à crença em fatos naturais e sobrenaturais ser correlacionada ao histórico, enquanto o amor e o respeito ao mundano é estabelecido no campo da moral, dessa maneira, a idolatria pode persistir mesmo que o culto dos deuses da Antiguidade, substrato do histórico, tenha desaparecido.

Sobre a parte positiva do sistema o autor discorre brevemente, caracterizando-a essencialmente como oscilante, visto que a destruição dos pressupostos estéticos da Antiguidade efetivada pela parte negativa determina a inexistência de um novo sistema de regras com a qual deve lidar a parte positiva: “O positivo não é de forma alguma tão exato, nem tão direto e, sobretudo, nem tão extenso” (MANZONI, 2013, p. 183).

Atentar para a complexidade envolvida na conceituação do romantismo, no tempo da escrita da carta, significa que Manzoni teve consciência das diferentes disposições da teoria poética sobre a qual versava. Além disso, também há a intenção didática produzida na carta, relacionada à explicação das balizas do sistema literário romântico. Esses dois fatores talvez possam explicar o porquê a forma fragmento, nem tampouco a ironia romântica, não foram mencionadas na abordagem da parte positiva do sistema.

Manzoni, possivelmente, teve conhecimento dos fragmentos de Schlegel e de Novalis, provavelmente pela mediação de Madame de Staël (*De l'Allemagne* foi publicada em 1814). Contudo, em uma exposição que se pretende didática, abordar a forma fragmento requereria labutar com a irresolução e, por consequência, ofuscar a precisão preponderante na parte negativa, justamente a parte que, “especificando o falso, o inútil e o daninho que pretende excluir, aponta e circunscreve, nas ideias contrárias, algo mais exato, um sentido mais lúcido do que tivemos até agora” (MANZONI, 2013, p. 185). O sentido mais lúcido corresponde à tendência cristã: “O cristianismo me parece um fato. Mas apenas um fato que acabou de começar, e que portanto não pode ser representado historicamente num sistema, mas somente ser caracterizado por meio de uma crítica divinatória” (SCHLEGEL, 1987g, p. 61).<sup>27</sup>

De acordo com Suzuki (1998), a “crítica divinatória” é a possibilidade de revisitação do passado e de antecipação do futuro. Sob esse aspecto, o cristianismo alicerçar-se historicamente na “crítica divinatória” condiz com o caráter místico observado por Benjamin no conceito de crítica de arte do romantismo, ou seja, o místico está ligado ao campo conceitual e o fato cristianismo é incorporado ao telos poético. Infere-se a partir desse dado que, na teoria poética do romantismo, o espaço ordenador da matéria é o caos, lugar onde o infinito pode ser considerado unidade, assim, a perspectiva temporal não consiste no devir, melhor ainda, não significa efetivar acontecimentos no futuro, mas visionar fatos que podem vir a ser.

Já Manzoni associa a tendência cristã a uma ciência do saber embasada nos preceitos do cristianismo. Ao deparar-se com a existência dessa tendência, fosse ela acessada direta ou indiretamente dos fragmentos, Manzoni indica o estreitamento existente entre a religião e as ciências morais: “Não sei se estou enganado, mas me parece que mais de uma ciência neste momento esteja percorrendo esse caminho felizmente retrógrado [a reconciliação entre os

---

<sup>27</sup> „Der Christianismus scheint mir ein Faktum zu sein. Aber ein erst angefangenes Faktum, das also nicht in einem System historisch dargestellt, sondern nur durch divinatorische Kritik charakterisiert werden kann“ (Fragmento 221). Outros fragmentos versam sobre o fato cristianismo, por exemplo, o Fragmento 222, o Fragmento 231, o Fragmento 232.

ensinamentos do cristianismo e os resultados da investigação científica]” (MANZONI, 2013, p. 187). Quando explanamos a dialética entre ironia romântica e história, a filosofia foi observada como propiciadora da formulação histórica contida na ironia romântica, ou seja, a moral integrou-se ao campo da ciência e não ao da religião, por isso mesmo a moral foi ativa na transposição do saber transcendental para a vida. No deslocamento realizado por Manzoni, a religião cristã intermedeia a produção romântica e a história, obnubilando a perspectiva progressiva da poesia romântica.

A despeito de Manzoni ter inculcado na “crítica divinatória” da *poiesis* do romantismo a “verdade” do cristianismo, a parte negativa demanda o afastamento da mitologia na mesma medida em que a percepção da tendência cristã permite o entrosamento com a ficcionalidade:

Não quero dissimular nem ao senhor (o que seria um pobre e vão artifício) nem a mim mesmo (pois não desejo me enganar) quão indeterminado, incerto e vacilante na aplicação é o sentido da palavra “verdadeiro” em relação aos trabalhos da imaginação. O sentido óbvio e genérico não pode ser aplicado nesses casos, em que, somos concordes, precisa existir algo inventado, que é, como se diz, falso; o verdadeiro que se deve encontrar em todos eles, *et même dans la fable*, é, portanto, algo diferente daquilo que usualmente se pretende expressar com essa palavra e, para dizer melhor, é algo não definido; nem definir me parece empreendimento muito fácil, quando é possível. (MANZONI, 2013, p. 185).

Antes de findar a carta com a justificativa de adesão ao romantismo por nele enxergar a tendência cristã, Manzoni delineia a indefinição da ficcionalidade. A necessidade da existência de algo inventado – que parece verdadeiro na qualidade de invenção e por ser um verdadeiro inventado não se quer medido pelo verdadeiro – somente é possível depois que a *poiesis* do romantismo emancipa a atividade da imaginação a configurando em uma teoria da poesia.

No tempo em que Berchet e Manzoni versaram sobre a tendência cristã do romantismo, um novo modelo de conhecimento histórico floresceu. Pascal Payen (2011) mapeia a constituição da história como ciência em relação ao estatuto dos historiadores antigos, discorrendo sobre a implantação da *Alterumwissenschaft* (“Ciência da Antiguidade”) juntamente à reestruturação da universidade prussiana. A instauração da *Alterumwissenschaft* fez com que a cátedra de filologia passasse por modificações que abarcaram os estudos dos historiadores antigos e, por conseguinte, o surgimento das primeiras histórias da historiografia; por meio da sistematização das fontes documentais e das edições críticas das fontes literárias é erigido o historicismo.

Ora, o historicismo, mesmo afirmando o caráter, fundamentalmente, histórico da condição e das produções humanas, propunha, em relação ao método, a necessidade de uma análise crítica das fontes primárias transmitidas pelos Estados, *que eram apreendidos como “individualidades”, “personagens”* que a análise deveria privilegiar. Um historiador *antigo* era, por consequência, menos um literato mais ou menos genial ou hábil *do que um homem que escrevia para e em relação à sua pátria* [...]. As obras de Heródoto e de Tucídides, de Políbio e de Tito Lívio e de Tácito encontravam-se assim, em sintonia com o contexto político do presente e com a questão que obcecava todos os historiadores *modernos*: a constituição e o fortalecimento dos Estados-nações na Europa. (PAYEN, 2011, p. 115, grifos nossos).

De uma concepção de história na qual a constituição da individualidade integra-se à emancipação da imaginação e a crítica divinatória permite ao artista visionar fatos, que apresentou a tendência de perspectivar a verdade, passa-se a uma formulação de história que apresenta o Estado como individualidade, enaltecendo a figura do historiador/do escritor conforme o pendor que apresentasse pela pátria, no intuito de veicular um discurso caracterizado pela veracidade que forja a verdade. A constituição do Estado-nação ocasiona o apelo à genealogia:

De um lado, aparece o conceito de providência – *Herkunft* – o qual pressupõe o desenvolvimento de um sentimento de pertencimento ao grupo e a invenção de uma coerência de origem. De outro, o conceito de emergência – *Entstehung* – que, por sua vez, ao transformar o presente em ponto de surgimento, assegura uma destinação. Isto é, enquanto a providência garante a uniformidade, a emergência respeita as variações individuais. (PAZ, 1996, p. 254).

O historicismo abrangeu a prática da produção do que também foi chamado romantismo fora das fronteiras germânicas, bem como fora da geografia europeia, no decurso do século XIX. Sua consonância com os conceitos de providência e emergência, no sentido de enaltecer o catolicismo desdobrado em braço político, é percebida em *As minas de prata* e em *Os noivos*. Tendo em vista a recepção oitocentista de *O príncipe*, de Maquiavel, nota-se que Alencar e Manzoni utilizam o sentimento de pertencimento para iluminar ações da política antimaquiavélica que consideravam necessárias ao tempo presente.

No caso de José de Alencar, a figuração do passado deve se orientar pela independência em relação a Portugal, porém sem apagar as ramificações culturais derivadas da colonização: “A grande inteligência de Alexandre Herculano nos profetizara uma nacionalidade original, transfusão de duas naturezas, a lusa e a americana, o sangue e a luz” (ALENCAR, 1965b, p. 494). Assim, a recorrência da temática contemporânea no romance

histórico alencarino o filia a aspectos composicionais identificados em Garret e em Herculano.<sup>28</sup>

Frisamos que nosso objeto central, *As minas de prata*, é lido neste trabalho como um romance de capa e espada brasileiro, razão pela qual realizaremos o cotejo entre *As minas de prata* e *Os noivos* no capítulo segundo, no intuito de averiguar se esse romance histórico brasileiro pode ser considerado como pertencente à linhagem do modelo clássico scottiano, conforme a teoria do romance histórico de Lukács.

O assunto seção que finaliza este capítulo é a conformação da *poiesis* alencarina, que será abordada sob dois aspectos, a saber, o efeito irônico suscitado pelas imagens apocalíticas e a relevância do modo romanesco na orquestração do conjunto de romances de José de Alencar.

### 2.3 IRONIA E NOSTALGIA NA *POIESIS* ALENCARINA

Faltava abandonar a velha escola  
Tomar o mundo feito coca-cola  
Fazer da minha vida  
Sempre o meu Passeio Público  
E ao mesmo tempo fazer dela  
O meu caminho só  
Único  
("O último romântico", Lulu Santos)

Portinari foi um pintor cuja especificidade é a preferência pela criação de painéis, tal prática artística requer uma série de estudos cujo propósito é erigir o todo da composição; o painel é edificado pela tessitura dos detalhes na junção das partes que o compõem, por isso o artista não deve perder a visão da totalidade da obra em relação às dimensões da tela. A

<sup>28</sup> A esse respeito, Luísa Maria Paolinelli (2004, p. 126) registra que “[...] o romance histórico para Alencar, à semelhança de Garret ou Herculano, é espelho do presente, lugar para onde se transportam frustrações e desilusões, esperanças e vontade de mudança do mundo contemporâneo do autor e dos leitores”. Aproveitamos para sinalizar que somos cientes de que a figuração do passado nos romances de Alencar é fortemente influenciada pelo medievo presente no romance de Alexandre Herculano, todavia, não é nossa intenção explorar as relações entre os romances históricos deste e daquele autor neste trabalho.



consciência formal de José de Alencar foi assim assinalada por Candido (2012, p. 548): “Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes [...]”. A observação de Candido a respeito do método de composição de Alencar suscita a analogia com a prática artística concernente à elaboração do painel, visto que o escritor se esmera nos detalhes constituintes da totalidade da obra.<sup>29</sup>

Sob tal aspecto, no intuito de investigar as particularidades da *poiesis* alencarina, a sistematização dos romances feita por José de Alencar em “Benção paterna” (prefácio de *Sonhos de ouro*) será aqui associada à criação de um painel, cuja linha de força é a criação de imagens apocalípticas associadas à paisagem. Diferentemente da abordagem realizada no capítulo terceiro, no qual serão observados os usos da ironia nos romances históricos alencarinos, nesta seção, discutiremos sobre a relação entre nostalgia e ironia na prática da produção de José de Alencar.

O artista que se propõe a criar um painel deve considerar com mais acuidade a questão dimensional, porque as imagens pertencentes às partes são captadas em sua máxima expressividade quando se movimentam na inteireza da tela. Tais imagens imprimem unidade ao conjunto, o que resulta em um engajamento extensivo do artista, nesse sentido, José de Alencar empregou o modo romanesco na escritura de seus romances mesmo quando, por volta da década de setenta, a estética realista urgiu no círculo letrado brasileiro. Por outro lado, tela de tal porte desempenha a função de intervir no espaço, tornando-se ela própria paisagem, por exemplo, os painéis Guerra e Paz, de Portinari, criam índices temporais conjugados com a inscrição espacial no momento em que são integrados à sede da ONU; contendo os elementos temporal e espacial, o painel-paisagem traz à tona o conceito de cronotopo.

Segundo Bakhtin (1993), o cronotopo na literatura consiste na indissolubilidade de tempo e de espaço, sendo o tempo o fio condutor, também entendido como categoria conteudístico-formal, o cronotopo é inscrito como categoria da realidade. Desse modo, a historicidade nele contida é responsável por desvelar a imagem do homem, ou melhor, da realidade referencial no romance. No que concerne à analogia da *poiesis* alencarina com a

<sup>29</sup> Obviamente, não somos a primeira cabeça a usar a imagem do painel para discorrer sobre a sistematização dos romances de José de Alencar: “Dessa maneira [temas que o romancista deveria explorar: o primitivo, o histórico e o contemporâneo] Alencar atribuía unidade interna ao conjunto dos seus romances até então publicados, conferindo-lhes o caráter de uma obra cíclica, cuja finalidade era apresentar as cenas da nacionalidade brasileira apreendida em seus diferentes aspectos regionais e momentos históricos: o norte e o sul, o sertão, a roça e a cidade, os tempos remotos e o presente eram cuidadosamente recriados e postos diante dos olhos do leitor como um grande painel” (MARTINS, 2005, p. 180).

elaboração do painel, a relação com o cronotopo é pensada metateoricamente: “Tal leitura equivale a propor que o cronotopo, o espaço e o tempo sejam abordados, diferentemente do que pretende Bakhtin, não como categorias da realidade, mas justamente como imagens” (BRANDÃO, 2013, p. 96).

A *poiesis* alencarina será perscrutada principalmente nas cartas de Ig, redigidas antes da estreia de Alencar como romancista, e nas cartas que antecederam a escritura de *O sertanejo*, publicadas no jornal *O Globo* em 1874.<sup>30</sup> Esse recorte cobre o arco temporal que abrange praticamente todo o período de produção dos romances, o que permite a averiguação da influência do conceito de *Volkslieder* e o enquadramento da nostalgia na criação das imagens apocalípticas responsáveis pela figuração do espaço natural nos romances.

Chamamos a atenção para um dos estudos referentes à composição do painel, precisamente, para alguns pontos da crítica feita por José de Alencar à epopeia *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Embalemo-nos na macia e (in)cômoda rede de nosso chão patriarcal, e, ao acompanharmos as exposições críticas de Alencar, imaginemos a contenção dos espasmos sofridos por D. Pedro II ao ler, na carta de Alexandre Herculano (que responde à solicitação que o imperador fizera ao escritor português de que apreciasse o texto de seu protegido), praticamente paráfrases do que esquadrinhara Alencar nas cartas de Ig. Nessa mesma carta, Herculano aconselha que, ao invés de buscar castelos, catedrais e ruínas para forjar rastros do passado, o escritor brasileiro deveria concentrar-se nos “[...] mistérios dos desertos profundos, [n]os murmúrios vagos das selvas virgens, [n]as lutas, desconhecidas entre nós [europeus], da civilização com a barbárie e do homem moderno com a natureza primitiva” (HERCULANO, 2007, p. clii).

Foi exatamente isso que fez José de Alencar.

O empreendimento civilizatório é envolvido por uma nostalgia afirmada como “lembrança do passado” na ficção de José de Alencar. A nostalgia é assim caracterizada na quarta carta de Ig: “como se chamará [...] a *nostalgia* que sente o homem longe do mundo que sonhou?” (ALENCAR, 2007a, p. xlii, grifo no original). A formulação de nostalgia presente na obra alencarina corresponde ao passado apreendido como lembrança do sonho e, sob esse aspecto, a nostalgia atua como um filtro de exposição da realidade, engendrando o *pathos* criado nos romances: espécie de afecção que impinge na comunidade leitora o desconsolo que sente a humanidade quando se apercebe longe do mundo da inocência.

---

<sup>30</sup> Ig é o pseudônimo adotado por José de Alencar nas cartas publicadas em 1856, nas quais redige exposições críticas à epopeia *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. As cartas a Joaquim Serra correspondem a quatro textos que retomam tópicos acerca da constituição da identidade nacional presentes nos textos críticos anteriores.

Tanto para o José de Alencar autor quanto para o José de Alencar leitor, a ficção engendra uma janela através da qual é possível enxergar com os olhos da infância. É esse o pacto que o leitor dos romances alencarinos deve estar disposto a fazer. Por esse motivo, o espaço natural é constituído por imagens apocalípticas, procedimento que cria a visão do paraíso perdido, anterior à queda do casal edênico, por consequência, a inocência também perdida corrobora o aspecto primitivo da terra.

As imagens apocalípticas estão associadas à escolha estética de José de Alencar, a saber, à estória romanesca, o núcleo de orquestração do conjunto de romances. Na investigação da erudição que abrange um conjunto de imagens míticas conformador da concepção de Paraíso, Frye (1973, p. 135) registra “princípios estruturais da literatura ocidental, no contexto de sua herança clássica e cristã”, razão pela qual elaborou cinco modos da ficção, que podem também estar combinados na fatura: mito – o herói é um deus; estória romanesca – o herói possui atributos maravilhosos, mas é humano; imitativo elevado – é o herói da epopeia e da tragédia; imitativo baixo – o herói é um de nós; irônico – o herói é inferior em poder ou inteligência a nós.

Neste trabalho, compreendemos a estória romanesca conforme é explanada nos modos ficcionais elaborados por Frye (1973): sua raiz é o medievo e a principal característica da trama é a aventura. Embora humano, o herói pratica ações prodigiosas que não são comuns aos outros indivíduos, por isso mesmo a virtude e a tenacidade são caracteres do herói. O espaço em que os eventos ficcionais se desenrolam é, geralmente, a floresta. A estória romanesca, portanto, integra elementos do mundo medieval e vigora na esfera da lenda, na sua forma ingênua ela representa os contos populares, por exemplo, o Fausto original.

A estória romanesca não é muito contemplada na fortuna crítica alencarina, sendo quase hegemônica na apreciação dessa ficção a leitura feita por Roberto Schwarz (2000). O registro do “quase” é a propósito de indicar a vertente do “romantismo crítico”, no qual desponta a pesquisa de Maria Cecília Boechat (2003).<sup>31</sup>

Nossa visada então se afasta da proposição schwarziana, inclinando-se ao “romantismo crítico”. Somos cientes da teoria a respeito do narrador machadiano, em cujo teor esclarece-se a prática ficcional que toma ideologias de segundo grau como se fossem de

<sup>31</sup> Ao investigar a recepção crítica da obra de José de Alencar, Boechat (2003, p. 77) observa: “O que está em jogo, podemos já depreender, é toda uma teoria do romantismo brasileiro, segundo a qual a narrativa de Alencar; e, por extensão, a textualidade do romantismo brasileiro, permanece suspeita. Acompanhar sua elaboração por nossa historiografia literária, por sua vez, significa compreender que o que se procura contornar é o próprio romantismo de Alencar, como sugerem os destinos a que sua literatura foi encaminhada – rumo à valorização da intenção ou do sentimento nacionalista, ou rumo à valorização de um Alencar ‘realista’, em detrimento do ‘romântico’”.

primeiro grau, fazendo com que o romancista brasileiro executasse a cópia da cópia.<sup>32</sup> Por outro lado, atentamos para a sintonia observada entre escritores de lugares distintos, incluindo o Brasil escravista, no final do século XVIII e início do século XIX, pois tal sintonia “[...] parece nos mostrar que as condições socioeconômicas têm menos peso do que a formação cultural dos letrados e do que as conexões estabelecidas por eles” (ABREU, 2014, p. 100).

Como se sabe, a crítica registrada nas cartas de Ig é o substrato da escritura de *O guarani* e de *Iracema*, este publicado em 1865 e aquele em 1857. Gonçalves Dias é mencionado na quarta carta (no parágrafo seguinte ao excerto abaixo), para demonstrar que a linguagem poética do autor de “Leito de folhas verdes” difere da linguagem dura de Magalhães quando se trata de criar imagens que revelem a beleza dos costumes e tradições indígenas. Trecho que reproduzimos por ser central no que diz respeito à apropriação da matéria histórica nos romances alencarinos aqui estudados, visto que a linguagem do cronista histórico em oposição à linguagem do ficcionista é abordada no prefácio de *O garatuja* e no capítulo XIX de *As minas de prata*:

Esses mesmos costumes e lendas acham-se, com alguma diferença de palavras, no *Caramuru* de Santa Rita Durão, o qual as bebeu nos nossos cronistas, donde as tirou o Sr. Magalhães: o poeta contentou-se em referi-las como o versificador mineiro, e não se deu ao trabalho de vesti-las e orná-las com as belas imagens que desperta sempre a cosmogonia de um povo, por mais bárbaro que seja. (ALENCAR 2007a, p. xl).

A linguagem que cria poesia é mensurada em oposição à ausência de imagens poéticas averiguadas em *Caramuru* e em *A Confederação dos Tamoios*, motivo pelo qual tal inabilidade aproxima ambos os autores da prosa burocrática dos cronistas. Alencar observa que, diferentemente de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias compreendeu que, na operação poética, razão e sentimento são substantivos que devem permanecer “[...] unidos como dois frutos gêmeos do araçá, que saíram do seio da mesma flor” (ALENCAR, 1965a, p. 70). O termo “imagem” é constantemente registrado nas cartas de Ig para conotar o artifício verbal inerente ao ofício do poeta, ou seja, trabalho no qual a consciência formal conjugada à sensibilidade transmuta o conteúdo da crônica histórica em beleza estética.

As demais cartas insistem na anemia das imagens poéticas de que padece o poema nacional de Magalhães frente à vitalidade da natureza brasileira, bem como na negligência da

<sup>32</sup> “[A] vaga das lutas sociais na Europa mostrara que a universalidade disfarça antagonismos de classe. Portanto, para bem lhe reter o timbre ideológico é preciso considerar que o nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente. [...] Para a literatura, como veremos, resulta daí um labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco” (SCHWARZ, 2005, p. 70-71).

pintura das tradições indígenas primitivas. É basicamente esse o núcleo das críticas feitas à epopeia de Magalhães nas cartas Ig.

Na carta inaugural, corresponde ao quesito “cor local” os adjetivos “original” (“harmonia original”) e “nova” (“poesia nova”), predicativos sublinhados com o propósito de diferenciar as imagens poéticas ensejadas pela ambiência do Novo Mundo da “[...] velha literatura de um velho mundo” (ALENCAR, 2007b, p. xvi). Assim, o olhar que pretendesse recuar ao passado colonial, deveria preferencialmente fazê-lo de modo a suscitar imagens de um mundo ainda não corrompido pelo modo de ver civilizado, isto é, o poeta deveria ler, “mas não [...] no livro dos homens, e sim no livro da natureza, onde todos os dias encontr[aria] um novo pensamento, uma nova criação” (ALENCAR, 2007b, p. xix).

Todavia, além de ler no livro da natureza, Alencar não leu menos nos livros dos homens, pois utiliza exemplos extraídos de diferentes autores para ilustrar a ausência de imagens poéticas e a insuficiência estética da figuração das tradições indígenas na epopeia de Magalhães. Estes são alguns dos nomes citados nas cartas de Ig: Bernardin de Saint-Pierre, Byron, Camões, Chateaubriand, Dante, Homero, Klopstock, Lamartine, Macpherson, Milton, Shakespeare, Tasso, Victor Hugo, Virgílio. A concepção de poesia moderna animada por José de Alencar leva as assinaturas de Chateaubriand e Lamartine: “Concluirei esta, meu amigo, pedindo-lhe que me desculpe os voos que tomei remontando-me ao verdadeiro espírito da poesia moderna, tal como a descrevem Chateaubriand e Lamartine” (ALENCAR, 2007a, p. xlii).

Frye (1973) discorre sobre mito canônico e mito apócrifo indicando a autoridade conquistada pela Bíblia como fonte mitológica na produção poética da era cristã em relação à literatura da Antiguidade. As imagens apocalípticas presentes na *poiesis* alencarina relacionam-se à prevalência do mito canônico e, somado a esse fator, as tradições autóctones evocadas por Alencar são as “primitivas”, as que não contêm vestígios da decadência que acomete os índios do tempo da escrita por causa da política evangelizadora e predatória da colonização. Como sugerira Herculano, o sustentáculo da sistematização dos romances de Alencar consiste no conflito que põe em cena civilização e barbárie e homem moderno e natureza primitiva, alinhando os temas (o primitivo, o histórico, o contemporâneo) explorados pelo romancista, o que resulta na figuração das diferentes idades da nacionalidade constituintes do painel.

Na organização dos temas, a civilização parece ser entendida nos termos freudianos do desejo, isto é, civilizar-se abarca o exercício da sublimação de nossa porção animal, visto que o desejo compreende a energia do trabalho humano que faz com que a sociedade elabore

sua própria forma: “A causa eficiente da civilização é o trabalho, e a poesia, em seu aspecto social, tem a função de exprimir, como hipótese verbal, uma visão da meta do trabalho e das formas do desejo” (FRYE, 1973, p. 108). A expressão da hipótese verbal que engendra uma visão da meta do trabalho e das formas do desejo está correlacionada, na *poiesis* alencarina, a uma concepção de progresso de base iluminista que, conforme Paolinelli (2004), é identificada em Garret e em Herculano e apresenta a ideia de que a educação é o pilar do progresso por ser o meio pelo qual este se realiza e concretiza.

Outro fator importante na conformação da *poiesis* alencarina é a noção de língua envolvida na discussão da linguagem literária, linha de força do debate crítico empreendido no “Pós-escrito à *Diva*” (1865), no “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*” (1870), nas *Cartas a Cincinato*,<sup>33</sup> em “Benção paterna” (1872) e nas cartas a Joaquim Serra publicadas no jornal *O Globo* (1874). O conceito herderiano de *Volkslieder* (“canções populares”) influenciou no modo como a língua foi pensada artisticamente, demonstrando, por exemplo, como a língua particulariza o espírito de um povo, razão pela qual os diferentes romantismos debruçaram-se sobre a poesia popular. Assim, o conceito de *Volkslieder* “desempenhou um papel primordial nesse movimento [de retorno às fontes]. Sua reflexão essencialmente centrada na linguagem e na história representa a primeira versão do Classicismo alemão” (BERMAN, 2002, p. 72).

Nas cartas de Ig foi combatida a ideia de as raças primitivas americanas terem sido decaídas, defendeu-se que os indígenas possuíam tradições e que a língua que falavam era capaz de suscitar poesia, perspectiva afinada com as noções de povo, de nação, de mito e de poesia popular que remetem ao conceito herderiano de *Volkslieder*. Sob esse aspecto, a formação do corpo social é, em “Benção paterna”, geograficamente

[...] apresentada não como mistura de raças mas como produto da ação do ambiente físico sobre o elemento europeu. [...] Desse contato revigorante surgem novos costumes e, o que é fundamental para o escritor consciente do seu instrumento de trabalho, uma nova linguagem. (MARTINS, 2005, p. 181).

Paolinelli (2004) estudou os romances históricos indianistas e os não indianistas de José de Alencar e observou que os recursos expressivos, tais como a invenção de um manuscrito inédito e a elaboração de paratextos (prefácios, notas, pós-escritos, etc.), constitutivos da verossimilhança histórica dos romances, propiciam o posicionamento crítico

<sup>33</sup> José Feliciano de Castilho (Cincinato) enceta uma pretensa polêmica literária – que quer discutir questões políticas – com José de Alencar, na qual Franklin Távora (Semprônio) toma parte assinando uma série de cartas publicadas entre os anos 1871 e 1872, no jornal *Questões do dia*.



do narrador em relação aos documentos, assim como o faz o historiador. A apropriação que o romancista realiza do instrumental do historiador perante os documentos engendra, além de “[...] uma certa ironia com que trata os especialistas (à semelhança de Walter Scott nas notas de *Waverley Novels*), uma posição de crítica severa em G [*O guarani*], I [*Iracema*], e U [*Ubirajara*] quando acusa os historiadores de desinformação e preconceito” (PAOLINELLI, 2004, p. 151). A pesquisadora esclarece que esse procedimento gera o choque entre as referências historiográficas oficiais e as fontes inventadas pelo romancista.

As apreciações de Paolinelli (2004) e Martins (2005) evidenciam procedimentos composicionais responsáveis pela constituição de uma linguagem literária em que a criticidade e a poesia são vias de reflexão sobre o corpo social do Brasil. Em contrapartida, ao analisar a valoração hierárquica da organização social brasileira, Silviano Santiago (1982) observa a ambiguidade retórica referente à semântica feudal de *O guarani*, para esclarecer a legitimação do discurso do “chefe nativo”, em que a violência é pouco visível por conta da solidez hierárquica do mundo branco. Daí o entrelugar tensionador da primazia da leitura estética da obra alencarina cabe a um terceiro, já que o

escritor só pode ser encontrado numa análise feita por um terceiro do seu próprio discurso. É este terceiro que, movimentando o discurso de Alencar, diz da sua importância política de hoje. Do alto da sua hierarquia econômica, o chefe da empresa privada só ousa se manifestar contra o Estado quando atacado. E aí pronuncia o discurso do lucro, da liberdade e da democracia. (SANTIAGO, 1982, p. 114-115).

O entrelugar tensionador da apreciação estética evidencia uma questão anteriormente registrada: o empreendimento civilizatório brasileiro edificou a solidez hierárquica do mundo branco excluindo os indígenas e a negritude. (No tempo da escrita desta tese, verificam-se os desdobramentos do discurso do “chefe nativo” na conciliação política de três presidências de coalisão.).

“A legitimidade da nação que se procurava construir estaria vinculada antes a esse papel civilizador desempenhado pelo Estado, construtor da ordem, do que pela busca das origens de um ‘povo’ brasileiro” (TURIN, 2009, p. 22). “O negro, por sua vez, objeto comum dos textos etnográficos produzidos na Europa, seria concebido aqui apenas na sua condição de escravo, ocupando os discursos político e administrativo e constituindo um enorme e ruidoso silêncio dentro do IHGB” (TURIN, 2009, p. 27).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> No Oitocentos brasileiro os conhecimentos geográfico e etnográfico ainda apresentavam seus estudos misturados ao campo da história.



O projeto civilizatório focado na continuidade entre o Estado português e o Império do Brasil fez com que o escravocrata e monarquista José de Alencar não ultrapassasse as restrições prescritas na dissertação de Von Martius.<sup>35</sup>

Do ponto de vista de Von Martius,

o indígena merecia um estudo cuidadoso da história, até mesmo por causa de tais investigações contribuírem para a produção de mitos da nacionalidade – neste ponto o autor toma o exemplo dos mitos sobre os cavaleiros medievais no espaço europeu. O branco, a seu ver, deveria ser alvo de igual interesse por seu sentido claramente civilizador. O negro obtém pouca atenção de von Martius, reflexo de uma tendência que se solidificaria neste modelo de produção da história nacional: a visão do elemento negro como fator de impedimento ao processo de civilização. (GUIMARÃES, 1988, p. 17).

Santiago (1982) registrou a imobilidade do negro na hierarquia social brasileira, na qual o índio – primitivo – é menos atingido pelo preconceito, tendo ainda a chance de ascensão caso se torne vassalo do colonizador, o caso de Peri. A faceta política de José de Alencar é marcadamente ambígua, “combinando traços conservadores, quase reacionários, e outros, próximos do liberalismo” (RICUPERO, 2004, p. 183). A ambiguidade integra a existência desse escritor, que, sendo um político de inclinação conservadora, é um ficcionista inovador. Portanto, nossa investigação observa a complexidade da ficção alencarina sem apagar a orientação elitista que permeou o momento cultural da escritura dos romances.

O estreitamento ideológico entre Von Martius e Alencar não impossibilita que seja notada, na concepção artística deste, a primazia da simbiose entre o elemento estrangeiro e o meio natural que, por sua vez, ofusca a questão da mistura de raças. A vinculação ideológica de ambos corrobora o aspecto político que prescreve aos humildes a virtude da paciência, já que as revoltas ocorridas no período regencial parecem ter ensinado à elite que a dominação é mais eficaz quando se finge preocupação com a situação do pobre:

Fundindo noções de evolução e progresso, Martius crê na superioridade da raça branca e das classes privilegiadas, bem como reafirma o princípio de aperfeiçoamento da sociedade. É só esperar que todos terão a sua hora e vez. Ao historiador cabe ser filosófico e pragmático, adotando atitude humanista, de modo a apreender a complexidade dessa dinâmica, e cumprir seu papel esclarecendo os

<sup>35</sup> Em 1840 a *Revista do IHGB* lança o prêmio para o melhor trabalho que proponha a elaboração da história nacional, de 1843 data a redação final de *Como deve se escrever a História do Brasil*, de Von Martius, em 1845 a dissertação é publicada e em 1847 é declarada vencedora do prêmio; a precisão das informações sobre as datas tenciona “[...] frisar o quanto se tratava de um projeto caro à época, mantido ao longo da década, manutenção que naturalmente se deve ao modo de circulação de informações, mas também, talvez sobretudo, à sua importância no momento cultural” (WEINHARDT, 1996, p. 106).

compatriotas sobre esse movimento, para que todos cultivem a virtude da paciência. Note-se aí que, de um lado, tem-se o conhecido discurso paternalista e preconceituoso que está na origem das teorias raciológicas que serão formuladas na Europa nos anos seguintes, com vida longa nesta terra, e de outro, vislumbres da necessidade e da importância de dar atenção às classes que estão na base da pirâmide social, ainda que seja para lhes recomendar que esperem e que se comportem bem, assim um dia poderão ascender social e economicamente. (WEINHARDT, 2014, p. 31-32).

O estudioso bávaro somente permite a expressão da “classe baixa”, especialmente, do elemento africano, quando o caso é atuar em prol das ideias do homem culto branco, razão pela qual, em *Como se deve escrever a história do Brasil*, a oralidade, fonte eminentemente africana, foi observada como importante fator para erigir aspectos singulares do Brasil, consistindo tanto em substrato de pesquisa histórica quanto em instrumento de apreensão da sensibilidade poética, de mapeamento da poesia popular:

Uma exposição aprofundada d'estas viagens para o interior conduzirá necessariamente o historiador a certa particularidade, que excitou muito a minha atenção. Eu fallo das numerosas historias e legendas sobre as riquezas subterraneas do paiz, que nele são o unico elemento do romantismo, e substituem para com os Brasileiros os inumeros contos fabulosos de Cavalleiros e espectros, os quaes fornecem nos povos Europeus uma fonte inesgotável e sempre nova para a poesia popular. (MARTIUS, 1845, p. 396).<sup>36</sup>

As histórias e lendas a respeito do meio natural brasileiro que cogitavam a existência de riquezas subterrâneas são incorporadas ao enredo de *As minas de prata*; em *O sertanejo*, romance que também ficcionaliza o período colonial, a apropriação das histórias e lendas contemplam o modo de viver do vaqueiro. Para criar o romance de capa e espada brasileiro, bem como a interlocução com a poesia popular que faz um vaqueiro o protagonista de *O sertanejo*, foi preciso que a escuta estivesse aberta à oralidade intrínseca à poesia popular, somente assim as histórias e lendas ressaltadas por Von Martius seriam ativadas na forma de narrativas verbais.

Na Alemanha, a escuta disponível para a cultura popular rendeu desdobramentos estéticos do conceito de *Volkslieder*.<sup>37</sup> Por exemplo, a coleta de histórias e a posterior reescrita dos contos populares realizadas pelos irmãos Grimm:

<sup>36</sup> O ano de publicação da dissertação de Martius é 1845, contudo, no site do IHGB, tal publicação encontra-se disponível no tomo sexto da *Revista do IHGB*: T. 6, p. 381-403, 1844. Nas referências bibliográficas constam os dados registrados na primeira página da dissertação, que informa o ano original da publicação: 1845.

<sup>37</sup> “A teoria estética de Herder liga-se à ideia de que a poesia constitui um produto de condições naturais e históricas captadas por intermédio de uma experiência do ‘sentir’ (*Gefühl*). Ainda que autônoma, a obra poética está relacionada com seu ambiente gerador, que nela se incorpora e se transforma num ‘sentir’ em si e que, no decorrer do tempo, além de o refletir, também o influencia” (FABEL, 2005, p. 43).

Jacob [Grimm] tentou delimitar o autêntico sentido do “conto popular” (*Volksmärchen*), para ele a mais elevada acepção e a forma original da poesia, do “conto maravilhoso artístico” (*Kunstmärchen*): ao primeiro caso, ele se referia como um ato de criação coletiva da alma popular. O segundo caso constituía a poesia artística (*Kunstpoesie*), resultado de uma preparação subjetiva e pessoal. (BARBOSA, 2009, p. 13-14).

Esses procedimentos de criação literária derivados do conceito de *Volkslieder* são importantes para o esclarecimento da concepção artística da língua na *poiesis* alencarina, razão pela qual apresentamos outro estudo que remete à criação do painel: as cartas ao amigo Joaquim Serra reunidas em *O nosso cancioneiro*, originalmente publicadas em 1874. Assim como as cartas de Ig antecedem a escritura de *O guarani*, as cartas a Joaquim Serra antecipam a escritura de *O sertanejo*, publicado em 1875, pois versam sobre a transformação da sintaxe e prosódia da língua portuguesa mantendo o foco na poesia popular cearense; nelas Alencar relata como realizara o restauro dos poemas “O Rabicho da Geralda” e “Boi Espácio”, ambos incorporados ao romance.

O escritor de *Senhora* aplica método similar ao *Volksmärchen* para preservar o espírito popular na reescrita dos poemas: “Esse traço primitivo e original, como conhecê-lo quem não tem o dom de adivinhar? Aí está justamente a dificuldade; sem uma rigorosa intuição do pensamento, que produziu o poema popular, e do centro em que ele vivia, não é possível conseguir essa ressurreição literária” (ALENCAR, 1994, p. 39). Nota-se aí o *modus operandi* do conceito de *Volkslieder*, pois o elemento sublinhado é a intuição do pensamento referente à produção associada ao meio no qual o poema respirara.

O poema é vinculado a um espaço-tempo na teoria estética herderiana, a uma determinada inscrição histórica em que uma sensibilidade lhe propiciou a existência, pois a experiência do sentir (*Gefühl*) torna possível o acesso ao ambiente/ao centro no qual o poema foi originado, assim captando a organicidade da criação popular capaz de gerar uma obra poética autônoma que passa a vigorar no imaginário associado ao espaço sertanejo. Por conseguinte, Alencar aproxima-se da *Kunstpoesie* ao incorporar os poemas na escritura de *O sertanejo*, procedimento percebido, por exemplo, na elaboração do timbre merencório do narrador que conta a história de um universo em extinção, tradição que pode ser sentida somente pela memória criada no romance.

A narrativa de *O sertanejo* se passa no sertão de Quixeramobim no final de 1764. O enredo é estruturado pelos feitos heroicos de Arnaldo Louredo, vaqueiro da fazenda do Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo. Na Fazenda Oiticica moram D. Genoveva, esposa de

Campelo, Flor, a filha do casal, por quem Arnaldo nutre amor platônico, e também os agregados, entre eles, Justa, mãe de Arnaldo, Alina, órfã recolhida aos cuidados da família e Agrela, o capataz. Jó é um ermitão com passado misterioso que desempenha o papel de mentor de Arnaldo. O conflito se arma quando Marcos Fragoso, proprietário da Fazenda do Bargado e filho do arqui-inimigo de Campelo, se encanta por Flor e planeja raptá-la.<sup>38</sup>

Baseando-nos na explicação de José de Alencar no que concerne aos temas encadeados ao “período orgânico” da literatura brasileira, ao *O sertanejo* caberia o tema histórico, o mesmo de *O guarani* e de *As minas de prata*. O tema histórico “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos ef[lú]vios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, 1965b, p. 495). Logo, é no período colonial que, notadamente, a ação do ambiente sobre o elemento europeu engendra novos costumes e nova linguagem.

O narrador de *O sertanejo* evoca a travessia do sertão cearense que José de Alencar fizera na infância nas primeiras linhas do romance: “Quando te tornarei a ver, sertão de minha terra, que atravessei há tantos anos na aurora serena e feliz da minha infância?” (ALENCAR, 1967d, p. 161). A figuração do espaço apresenta o substrato da memória do escritor, relacionando o sertão ao eu-subjetivo da infância, nostalgia que consiste na distância criada entre o presente da voz narrativa e o passado, isto é, a evocação da infância serena e feliz cria a distância entre o ideal (a lembrança da inocência) e o real (o presente da inocência perdida). Assim, o recuo temporal da narrativa correlaciona-se à irreversibilidade da inocência perdida.

A exposição do espaço por meio das reminiscências do narrador estabelece o jogo irônico porque a voz narrativa presentifica a inocência na qualidade de extinta, característica que abrange a figuração do espaço. Eis um exemplo de como as imagens apocalípticas presentes na *poiesis* alencarina são articuladas à figuração do espaço natural nos romances.

Mesmo nos romances urbanos, nos quais o veio realista se mostra na pergunta retórica feita em “Benção paterna”: “Como se há de tirar fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?” (ALENCAR, 1965b, p. 496), o campo e o jardim são sinédoques da natureza primitiva, consequentemente, as imagens apocalípticas aí implicadas demonstram que a felicidade é sinonímia de inocência, ou melhor, de uma inocência irrecuperável.

---

<sup>38</sup> A análise da convenção do modo romanesco na fabulação de *O sertanejo*, que aborda a conformação das imagens apocalípticas e o diálogo entre esse romance e *Dom Quixote*, de Cervantes, encontram-se em nossa dissertação: *O romanesco como estrutura basilar do construto literário de José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. 2014. 101 f. Universidade Federal do Paraná, 2014.

Recordemos o renascimento de Lúcia, a cortesã de *Lucíola*, que, sob os auspícios da natureza, retoma o seu nome de batismo: Maria da Glória.

Renascer não apaga as fraturas e esse crivo faz Lúcia não se enxergar na cortesã de Dumas. Daí o discurso direto da cortesã de Alencar indicar a irreversibilidade de sua condição; o jogo irônico consiste no teor da denúncia feita por uma personagem ficcional de que o romance francês estabelece a mentira – uma cortesã que pode amar sem expor as fraturas – como se fosse realidade. O romance de Dumas “mente” no que concerne ao interior de Marguerite porque Maria da Glória compreende o amor nos termos da inocência correspondente às imagens apocalípticas.

Em *O sertanejo*, a dupla do romance de Cervantes, *Dom Quixote*, é parodiada nas personagens Capitão-mor Campelo e Agrela, seu capataz, este é uma personagem negra que pela inteligência e justeza salva o senhor da completa estupidação: “De Campelo já se disse que era sujeito robusto e corpulento, de marca superior ao estalão humano. Agrela, franzino e de exígua estatura, parecia ao lado do fazendeiro um espadim à fiveleta de um mata-mouro” (ALENCAR, 1967d, p. 212). O termo “mata-mouro” faz referência à índole cristã e ao físico corpulento, mas pode também indicar a sobrançeria de Campelo, remetendo ao picaresco da antiga comédia espanhola, em que a personagem “mata-mouros” é conhecida pela falácia da valentia, assim sublinhando o caráter impostor do fazendeiro, pois o fervoroso cultivo das fidalguias serve para camuflar a truculência do senhor. A índole cristã de Campelo o associa ao imaginário da cavalaria, de que Dom Quixote é o representante anacrônico.

Assim como Sancho Pança, Agrela combina traços que fazem dele o salvo-conduto do devaneio de fidalguia de Campelo. O capataz não permite nenhum arranhão na autoridade do potentado, seu raciocínio rápido evita qualquer embaraço capaz de suscitar a caprichosa cólera do fazendeiro. Diferentemente do senso realista que caracteriza Agrela, Campelo tinha “[...] o senso claro e reto, para não dar-se ao trabalho de meditar, incumbia o seu ajudante dessa ocupação secundária e limitava-se a colher a suma” (ALENCAR, 1967d, p. 212-213). Agrela atende a necessidade que Campelo tem de se sentir reverenciado em tempo integral por saber que esse expediente é o meio de garantir a sobrevivência de ambos.

A paródia realizada na construção dessas personagens demonstra que, no mínimo, a ambiguidade é um traço empregado pelo narrador alencarino. Em *O sertanejo*, é o herói quem burla a ordem patriarcal, motivo pelo qual subjaz no enredo a tênue linha que separa o vaqueiro do banditismo, assim expondo o “mecanismo do favor” arraigado na formação de nossa sociedade.

Segundo Lukács (2011, p. 77), a poesia de Walter Scott “[...] está objetivamente ligada à necessidade da decadência da sociedade gentílica”. Sob esse aspecto, mesmo que em solo brasileiro o processo de formação social não implique a luta de classes, e sim conflitos sociais, a ficcionalização do período colonial realizada por José de Alencar está atrelada ao declínio da nobreza portuguesa, mantenedora da prática do favor como expediente das relações políticas e sociais, pois a sobrevivência na vasta geografia brasileira se deu através da violência das milícias requestadas pelos fazendeiros.

Desse modo, a poesia de José de Alencar está ligada objetivamente à decadência da aristocracia rural portuguesa e é percebida, por exemplo, na construção da dupla Campelo e Agrela, que suscita o caráter popular presente no romance:

O caráter popular da arte de Scott não consiste, portanto, na figuração exclusiva da vida das classes oprimidas e exploradas. Isso significaria uma concepção estreita desse caráter popular. Como todo grande ficcionista popular, Walter Scott parte da figuração da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre “alto” e “baixo”; aqui, a enérgica tendência ao caráter popular se manifesta no fato de que ele enxerga no “baixo” a base material e a explicação literária da figuração daquilo que ocorre no “alto”. (LUKÁCS, 2011, p. 68).

Os subterfúgios empregados por Agrela demonstram uma dialética da malandragem responsável por sua sobrevivência, da qual também participa a sobrevivência de Campelo, em uma sociedade onde os grandes proprietários guerreiam entre si por considerarem-se reis na e da terra. Embora o modo de viver desses mandões devesse findar, a tradição efetivada do consórcio da terra com o invasor deve ser transformada em memória.

A afinação da ironia romântica com o modo romanesco alencarino recorta a nostalgia oriunda da rebeldia romântica que abraça o progresso com desconfiança. Por esse motivo, o olhar da inocência assina a criação das imagens apocalípticas reverberando valores de um passado pré-capitalista: “A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 43).

Destarte, ao invés de ser majoritariamente explicada como procedimento compensatório do déficit cultural brasileiro em relação à cultura europeia, a hipertrofia da natureza verificada nessa *poiesis* pode também ser percebida como ironia atravessada pela nostalgia: José de Alencar quer distinguir as imagens da literatura do Novo Mundo das imagens da velha literatura do Velho Mundo e a amplificação da potência telúrica pelas imagens apocalípticas também faz com que o narrador exume o cadáver da natureza.



O principal traço da ironia dos *Frühromantiker* é a ascese do inatingível, ou seja, o atributo inatingível não anula a busca pelo inatingível, sobretudo a alimenta. Esta é a impossibilidade exprimida pelas imagens apocalípticas, porque de saída sabe-se que a inocência evocada por essas imagens pertence ao âmbito do sonho, da lembrança do passado, razão pela qual o *pathos*/o patético é proporcional à consciência da inatingibilidade da inocência conotada por essas imagens, assim marcando o efeito irônico de querer atingir uma inocência *a priori* inatingível.

A presença das imagens apocalípticas nos romances urbanos cria o contraste com a civilização marcada pela corrupção, na qual a fraude é diretriz do comportamento social. Em *Senhora*, Aurélia usa o logro do casamento para vingar-se de Fernando, o noivo que a dispensara por ela ser pobre; o caráter embusteiro de Fernando o faz aceitar casar-se com uma desconhecida moça rica, sem saber ser esta Aurélia, que fora contemplada com uma herança, ou seja, ambas as personagens se servem de expedientes fraudulentos em prol da dominação pelo dinheiro. Sob esse aspecto, o final de *Senhora* é pouco compreendido, geralmente, visto como trivial sentimentalismo folhetinesco o ato de ela cair aos pés dele indagando sobre o que seria do casal após toda a dor provocada. Tal atitude, ao invés de indicar submissão dela a ele, sinaliza a consciência de que ambos romperam limites que não deveriam ser transpostos, o cristal foi trincado e o fato é irreversível; o trincado substituiu o que, antes, era sonho e, ao contrário deste, aquele é para sempre.

Em *Lucíola*, a sociedade “que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso” (ALENCAR, 1965b, p. 496), leva pelas mãos uma menina à prostituição, por esse motivo, Lúcia repreende Marguerite, personagem de *A dama das camélias*, afirmando que ela e Paulo não são iguais às personagens do romance de Dumas. Em *A pata da gazela*, é o narrador que se serve do embuste para enganar o leitor a respeito da identidade da dona do pé deformado, no intuito de apontar a fraude que é o coquete Horácio. Também se identifica a corrupção como diretriz das ações nos romances rurais, em *O tronco do ipê* (romance de transição porque contém elementos citadinos), o amor entre Mário e Alice quase sucumbe porque o pai dela não prestou socorro ao pai dele, tendo depois lhe usurpado a fortuna fazendo de Mário um agregado da fazenda. *Til* apresenta uma heroína nascida de um estupro, que teve a mãe assassinada porque foi acusada de adúltera, ficando a suposta órfã amparada por um jagunço reformado. No romance histórico *As minas de prata*, a sanha pelo poder é central no enredo.

Embora não sejam ficções de fundação como o são *O guarani* e *Iracema*, os romances mencionados também figuram as diferentes idades da paisagem nacional. Vinculados ao



desenvolvimento do espaço geográfico brasileiro, levando em conta o “nacionalismo literário” intrínseco ao contexto,<sup>39</sup> os romances deveriam sinalizar positivamente o devir conforme a orientação do historicismo, cuja concepção linear da história apresenta os eventos como uma evolução contínua.

Contudo, não é precisamente isso o que acontece. A construção de algumas personagens não permite o fechamento “redondo” dos enredos, mesmo que os casamentos se realizem, e não é sempre que se realizam, os desenlaces são um tanto funéreos em relação ao que se espera da convenção do modo romanesco. Neste sentido, é necessário responder à indagação de João Luiz Lafetá (2004, p. 103):

Bem sei que quanto ao segundo ponto [de a crítica cuidar apenas dos defeitos do romancista], Roberto Schwarz não pode ser atacado. Ao contrário, tomou um momento forte de Alencar romancista [*Senhora*], para mostrar uma evolução que existe na história do romance brasileiro. Mas não os tomou nos termos das convenções que Alencar escolheu, e estas convenções, o modo romanesco, não terão também alguma relação com o processo social que ocorreu no século XIX, no Brasil?

O modo romanesco se relaciona com o processo social brasileiro no século XIX, sim. Compreendemos que a escolha estética de Alencar está associada objetivamente à decadência da aristocracia rural portuguesa. Logo, a obsolência da estória romanesca evidencia o atraso da sociedade o relacionando à longevidade da mentalidade patriarcal, sem contudo desdenhar o rastro cultural legado pelo sangue luso.

Ora, quando um ficcionista consciente de sua prática estrutura seus romances utilizando uma convenção ultrapassada, parece-nos que ele quer marcar na forma o conteúdo arcaico do paternalismo dos proprietários rurais, irradiado no campo político e nas relações humanas da sociedade brasileira até nossos dias.<sup>40</sup>

Verifica-se a importância do binômio “deleitar e instruir” nos romances alencarinos, o preceito horaciano assumiu importância nos discursos sobre o modo de composição do romance, inclusive, foi mencionado no manifesto romântico do italiano Berchet. Segundo

<sup>39</sup> “Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (CANDIDO, 2012, p. 328).

<sup>40</sup> Sússekind (1990) indaga o porquê o narrador de *As minas de prata* e de *O guarani* insistem em fixar quadros históricos atemporais, tendo em vista os recursos expressivos disponíveis na segunda metade do século XIX, que permitiam atrelar à passagem do tempo a corrosão da paisagem, das personagens e, principalmente, da voz que narra. Entre tais recursos, destaca-se o uso do indireto livre tornado ilustre no romance *Madame Bovary* (1856), de Flaubert; evento que pontua a obsolência do modo romanesco, se considerado o problema referente ao projeto literário que pretende se firmar sem o rótulo de “literatura de entretenimento”. No mais, infere-se que a ausência de corrosão equivale à ausência de ironia. Entretanto, se a corrosão não se verifica conforme a explanação de Sússekind, não significa que ela não exista.

Abreu (2014), as avaliações de censores de diferentes nacionalidades impulsionavam a adesão do preceito horaciano ao modo de composição, visto que eram qualificados positivamente os romances em que o vício era punido e a virtude recompensada, assim como eram benquistas narrativas nas quais a construção da verossimilhança propiciasse andamento a um enredo que prendesse a atenção do leitor.

Assim, a observação de centenas de textos produzidos na Inglaterra, Brasil, Portugal e França permite perceber que os letrados do final do século XVIII e início do XIX comungavam dos mesmos critérios de avaliação e esperavam que o romance tivesse um estilo (elocução) e linguagem corretos, uma boa invenção (escolha do incidente) e belas descrições, cenas que provocassem emoção (patético), uma adequada disposição da matéria (ordem, nexos, dedução), uma boa construção de personagens, um enredo atraente com um desenlace interessante e, sobretudo, plausível, evitando os arrastamentos (*longueurs*), que pareciam apenas agradar os leitores ingleses. Além de instruir, deleitar e moralizar. (ABREU, 2014, p. 99-100).

O horizonte cultural no qual se deu a formação de José de Alencar preserva aspectos desse modo de composição cuja organização apresenta forte acento retórico e moral.<sup>41</sup> Nesse sentido, é necessário registrar a presença em nossa tradição literária do aspecto didático-moralizante da prosa barroca e neoclássica.<sup>42</sup>

Martins (2005, p. 11) discorre sobre a educação retórica no Oitocentos brasileiro selecionando “quatro autores – Hugh Blair, Francisco Freire Carvalho, Lopes Gama e Junqueira Freire – cujas obras, além de amplamente divulgadas, possibilitam perceber um processo de entrelaçamento entre a teoria neoclássica e os novos paradigmas da crítica romântica”. É perceptível a influência da educação retórica na exposição crítica feita por Alencar nas cartas de Ig, principalmente, pelos conceitos que ele mobiliza para insistentemente registrar a falta de decoro de *A Confederação dos Tamoios* em relação ao tratamento do tema conforme o gênero escolhido por Magalhães.

<sup>41</sup> No século XVIII, “a suposição implícita de escritores e críticos era de que a habilidade de um autor se revelava não na fidelidade com que fazia suas palavras corresponderem aos respectivos objetos, mas na sensibilidade literária com que seu estilo refletia o decoro linguístico adequado ao assunto” (WATT, 2010, p. 30).

<sup>42</sup> No estudo crítico do possível primeiro romance-folhetim da Literatura Brasileira “Olaio e Júlio ou A periquita” (autor desconhecido), publicado em 1830 no periódico *Beija-Flor*, observa Boechat (2012, p. 67): “*Olaio e Júlio ou A periquita* é texto que se faz ler com interesse pelo leitor de hoje, a que certamente soarão familiares não apenas o cenário, como a dicção, contida e bem-humorada, de seu narrador. Ao estudioso da história literária não escapará, por seu turno, a interessante posição da narrativa, que faz as vezes de ponte, ou transição, entre as manifestações da literatura didático-moralizante de nossa prosa barroca e neoclássica e o pequeno realismo (a expressão é de Antonio Candido), também cheio de humor, d’A Moreninha, de Macedo”.

No conjunto de romances de Alencar, excetuando os romances de fundação (os indianistas), o modo romanesco, além de não impedir a atuação da ironia, efetiva o engajamento do público não especializado – leitor e ouvinte – por privilegiar enredos aventureiros e de fácil acompanhamento. Tal escolha estética provavelmente tenha também levado em conta o estabelecimento do sistema literário brasileiro que, para ser concreto, deveria integrar esse público. Além disso, na década de quarenta “[...] os folhetins começaram a ser publicados no Brasil (apenas três anos após seu surgimento na França), alterando de maneira importante a produção, leitura e avaliação de obras ficcionais” (ABREU, 2014, p. 94). Marlyse Meyer (1996, p. 312) registra a influência que o romance-folhetim teve na escritura alencarina, fornecendo a eloquência visual e o senso de movimento e corte que remete à linguagem cinematográfica.

A escolha da estória romanesca como estrutura basilar dos romances e os recursos decorrentes do romance-folhetim engendram imagens dinâmicas garantindo o fluxo da leitura e podem ser notados na sequência lancinante da valsa dançada por Aurélia e Seixas em *Senhora*; na exibição dionisiaca que Lúcia faz inspirada nos quadros dos mistérios de Lesbos em *Lucíola*; na cena de *O tronco do ipê* em que o agregado Domingos Pais, ao trincar a ave, causa desastrosa ocorrência fazendo com que o p(r)ato principal vá parar na cabeça do conselheiro; em *Til*, na luta de João Fera para salvar Berta do ataque de um bando de queixadas. Em *As minas de prata*, o arranjo folhetinesco deixa em suspensão a respiração do leitor, que não consegue ter paz enquanto não virar a última página do romance.

José de Alencar evidenciou preocupação relacionada ao reconhecimento de sua literatura por séculos que ele não vivenciaria, todavia, a literatura que o escritor desejou que perdurasse não diz respeito à composição que apresenta o uso do indireto livre, ou o uso da ironia do narrador machadiano, mas a estruturada pelo modo romanesco. Há propensão de a obra alencarina ser acessada pelo recalque atrelado à inferioridade cultural brasileira, que Alencar pareceu não nutrir, ao menos, não conseguimos visualizar esse escritor desejando ser Flaubert.

José Paulo Paes maneja os conceitos de “literatura de entretenimento” e “literatura de proposta” ao colocar o problema concernente à relevância das produções de qualidade ancoradas no ramo “entretenimento”, visto que sem essas produções o sistema literário teria dificuldade de atrair e incorporar leitores para os livros brasileiros.<sup>43</sup> Servindo-nos da questão

---

<sup>43</sup> “Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite de leitores daqueles, e nenhuma cultura integrada

colocada por Paes, registramos que boa parte das apreciações sobre a literatura de Alencar poderia considerar mais a qualidade da realização do modo romanesco do que a alta qualidade da literatura de Machado de Assis associada ao “furo” estético cometido por Alencar.

Nesta última seção foram elucidados os elementos constituintes da *poiesis* alencarina, a saber, o modo romanesco como núcleo de orquestração dos romances e o efeito de ironia suscitado pelas imagens apocalípticas, em consequência, o papel do conceito de *Volkslieder* na linguagem literária de Alencar foi explanado. Tendo em vista esses elementos, verificamos a preponderância que teve, na estruturação dos romances, a formação cultural do escritor e os intercâmbios que instituíram discursos sobre o modo de composição romanesco, explicitados via circulação das obras e via transplantação do romance-folhetim. Tais trocas artísticas também foram impulsionadas pelo cosmopolitismo do primeiro romantismo alemão, erigido pelo contato com outras literaturas e pela assimilação da Antiguidade por via de autores renascentistas, realizando, por exemplo, a tradução das obras de Shakespeare e Cervantes.

No capítulo seguinte, é iniciada a análise dos romances históricos de Alencar e de Manzoni, razão pela qual a teoria do romance e a teoria do romance histórico de Lukács são abordadas, pois, ao cotejarmos *As minas de prata* e *Os noivos*, nossa intenção é explorar as premissas do modelo clássico scottiano para esclarecer os motivos pelos quais o romance de capa e espada de Alencar também pode ser considerado um continuador do modelo clássico do romance histórico.

---

pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento” (PAES, 1990, p. 37).

### 3 ROMANTISMO E ROMANCE HISTÓRICO

#### 3.1 A CRÍTICA DE LUKÁCS AO ROMANTISMO

Pelo contrário, um partido que por muito tempo se consagrara a uma agitação revolucionária, arrancando pouco a pouco o proletariado da influência dos conciliadores, mas que, tendo angariado a confiança das massas em seu máximo, começa a hesitar, a procurar complicações onde não há, tergiversando e cambaleando, tal partido, dizíamos, paralisa a atividades das massas, provoca nelas a decepção e a desorganização [...].  
(*Lições de Outubro*, Leon Trotsky)

Na sua teoria sobre o romance, publicada em 1916, Lukács discorre sobre o papel da ironia na organização da matéria romanesca, tendo em vista dois aspectos: a totalidade épica e a individualidade do herói. A correlação entre a objetividade épica e a subjetividade que impele a uma busca é o traço primordial da arquitetura do romance, visto que a dissonância característica da matéria romanesca diz respeito ao confronto de um mundo fragmentado com a plenitude que não é mais possível; no romance, tal dissonância se estabelece na seguinte harmonia formal:

Do aspecto composicional, segue-se que os homens e os padrões de ação possuem o caráter ilimitado da autêntica matéria épica, embora sua estrutura seja essencialmente diversa da epopeia. A diferença estrutural em que ganha essa pseudo-organicidade basicamente conceitual da matéria romanesca é aquela entre uma continuidade homogênea-orgânica e uma descontinuidade heterogêneo-contingente. Graças a essa contingência, as partes relativamente independentes são mais independentes, mais integradas em si do que as da epopeia, e têm por isso, através de meios que transcendem a sua simples existência, de ser inseridas no todo, a fim de não rompê-lo. (LUKÁCS, 2000, p. 76-77).

A contingência da matéria romanesca, isto é, a pseudo-organicidade conformada pela ironia organiza o fragmentário em uma totalidade, esta corresponde à fissura entre a realidade do ser e o ideal do dever-ser. A forma romance não mais comporta um herói instigado pelos

desígnios divinos, os quais fazem a epopeia operar o sistema fechado derivado da vida em comunidade; ao contrário, na totalidade característica do romance, a ironia consiste em um princípio da forma, tendo em vista a necessidade de equilíbrio entre continuidade homogênea-orgânica e descontinuidade heterogêneo-contingente. Logo, a unidade formal transparece na mediação que a ironia realiza entre continuidade e descontinuidade.

Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, *a condição transcendental da objetividade da configuração*. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus [...]. A ironia, como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição *a priori* possível de uma objetividade verdadeira e criadora da totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 95-96, grifos nossos).<sup>44</sup>

Registrada como princípio estrutural, a ironia propicia a unidade formal porque organiza a matéria fragmentária por excelência em um todo organizado pelas escolhas éticas do escritor.

Mas como [...] [a ética da subjetividade criadora] tem que superar a si própria, a fim de que se realize a objetividade normativa do criador épico, e como nunca ela é capaz de penetrar inteiramente nos objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo, ela própria necessita de uma nova autocorreção ética, mais uma vez determinada pelo conteúdo, a fim de alcançar o tato criador de equilíbrio. (LUKÁCS, 2000, p. 85).

É na condição de um indivíduo que se encontra em um mundo hostil às ideias que o romancista efetua as escolhas éticas componentes da criação da realidade do romance, razão pela qual a realidade referencial pode ser denegada em prol da primazia da realidade das ideias. Sendo a abstração considerada o fundamento da forma romance, a existência da totalidade no construto é ameaçada quando a subjetividade se mostra como vontade de objetividade, o que implica na exacerbação da abstração e no risco de a objetividade ser solapada. Daí o que prevalece é a expressão da subjetividade.

---

<sup>44</sup> Ao discorrer sobre a mudança conceitual pela qual passa a ironia no pensamento lukacsiano, Arlenice Almeida da Silva (2007, p. 67) registra que, na abordagem feita em *Teoria do romance*, ao contrário do que ocorre nos textos do jovem Lukács, à ironia é concedido “[...] o estatuto de uma categoria conceitual central da forma romanesca [...]”; ela não é mais indício de uma ausência de formalização, mas a configuração que possibilita ao romance ser a forma representativa de uma época inessencial e vazia, e de uma subjetividade que foi a seus limites”.

Os *Frühromantiker* perceberam que a doutrina-da-ciência fichtiana ressaltou no trabalho do filósofo/do cientista a capacidade de criar um todo antecipadamente (*a priori* da consciência), foi, principalmente, a partir dessa premissa que Schlegel e Novalis formularam a teoria da poesia romântica, estabelecendo uma via de mão dupla para o transcendental, conforme já explanado no capítulo primeiro. Neste sentido, na *Teoria do romance*, a terminologia “autocorreção ética” compreende a reelaboração realizada pela autoconsciência no movimento transcendental observado na composição poética, ou seja, a “objetividade normativa do criador épico” tem como invólucro a crítica da exposição formal: a ironia romântica.

A ironia impede que o sistema abstrato conformador dos elementos do romance obstrua a totalidade, que a forma se efetive como “[...] transcendência rumo ao lírico ou dramático, ou como o estreitamento da totalidade em idílio, ou por fim como o rebaixamento ao nível da mera literatura de entretenimento” (LUKÁCS, 2000, p. 70).

No capítulo primeiro, a explanação da junção de poesia e filosofia na elaboração da ironia romântica destacou o aspecto metamórfico da individualidade que, por sua vez, potencializa e amplifica a reflexão crítica, razão pela qual essa operação multiplicadora incorpora o caráter de dinâmico da história. Desse modo, a afinação objetiva propiciada pela ironia à abstração envolvida na subjetividade criadora está relacionada à sintonia da ironia romântica com a história em processo, coincidindo, portanto, com a principal característica da forma romance, esta, “em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, em processo” (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Na *Teoria do romance*, embora a crítica lukacsiana se oriente na direção da desilusão contida no romance do romantismo, o pensador húngaro discerne o teor dessa desilusão da atuação da ironia, já que esta pode ser percebida como ordenadora da descontinuidade heterogêneo-contingente. Assim, a tensão entre finito e infinito constitutiva da ironia romântica permeia a questão do tato criador de equilíbrio, cuja problemática é propiciar maior independência das partes no que concerne à correlação das mesmas no todo, objetivando sobretudo não rompê-lo.

Em relação à desilusão contida nos romances do romantismo, a evidência da derrota torna-se pressuposto da subjetividade. Ou seja, do ponto de vista composicional, a subjetividade criadora atém-se somente ao polo negativo, perdendo a capacidade de configurar a totalidade, portanto, de também abarcar o corrente da vida.



A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o escritor dessa vida como uma obra de arte criada. Essa dualidade só pode ser configurada liricamente. Tão logo ela seja inserida em uma totalidade coerente, revela-se a certeza do malogro: o Romantismo torna-se cético, decepcionado e cruel em relação ao mundo e em relação a si mesmo; o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida. (LÚKÁCS, 2000, p. 124).

Na expressão dessa subjetividade, a falta do tato criador de equilíbrio provoca a dissolução da própria forma, isto é, a dissonância constituinte do romance esmorece para dar lugar ao lirismo unilateral, impregnando a negatividade na subjetividade criadora. O obscurantismo contraposto à positividade integrada pela vida impede a atuação da ironia, já que o romantismo da desilusão faz com que o tempo seja o elemento responsável pelo perecimento da poesia, ao contrário da configuração realizada através da “autocorreção ética”, que preserva a plenitude da vida – seu amadurecimento frente à derrota já sabida.

Isso porque o tempo é a plenitude da vida, ainda que a plenitude do tempo seja a autossuperação da vida e, com ela, do próprio tempo. E o positivo, a afirmação expressa pela forma do romance, para além de todo desalento e tristeza de seus conteúdos, não é apenas o sentido a raiar ao longe, que clareia em pálido brilho por trás da busca frustrada, mas a plenitude da vida que se revela, precisamente, na múltipla inutilidade da busca e da luta. (LUKÁCS, 2000, p. 130).

Lukács interpreta a plenitude do tempo como autossuperação da vida, implicada nesse processo a autoironia. Portanto, na teoria lukacsiana sobre o romance, a ironia continua a vigorar como princípio estrutural – assim como a ironia romântica dos primórdios do romantismo – responsável pelo pulso da forma. Nesse sentido, embora acionada através da relação do romance com a épica, a compreensão que Lukács tem da ironia é próxima da formulação de Benjamin sobre a poesia romântica, pois, a poesia e a prosa/o romance são agentes de intensificação da experiência humana, tornando-se “um processo de realização infinito e não um simples processo de devir” (BENJAMIN, 2011, p. 98). Nota-se aí a vocação de multiplicar da ironia, na intensificação e potencialização percebidas na “múltipla inutilidade da busca e da luta”, que não faz da derrota um empecilho para a vontade de transformar o mundo.

Somos cientes do prefácio escrito em 1962, no qual Lukács (2000) sublinha a ingenuidade do autor de *Teoria do romance* em relação ao desejo de ver transformado o mundo, por isso mesmo, fizemos questão de multiplicar a derrota nesta redação, a entendendo como rota-de-luta.

Em outro prefácio (1937), Lukács (2011, p. 32) menciona Lenin para esclarecer o movimento realizado na elaboração da teoria do romance histórico: “[...] apropriar-se de tudo que o desenvolvimento anterior tem de valioso e trabalhá-lo de maneira crítica”. Partindo da obra de Walter Scott, Lukács estabelece uma linha de raciocínio para registrar uma inversão: a literatura influenciar uma nova concepção de história. Em *O romance histórico*, Lukács critica o romantismo reacionário, do qual Chateaubriand é a figura icônica, por produzir romances pseudo-históricos que realçam o herói individual e a cor local em detrimento da autenticidade histórica e do herói médio representante das forças históricas em contradição.

Lukács discorre sobre a obra de Scott ter influenciado os pensadores do período da Restauração, motivo pelo qual *O romance histórico* traz para o centro da argumentação a noção de progresso, destacando a contradição nela implicada, pois o conceito de progresso é moldado pela visão hegeliana que sublinha o aspecto dinâmico da história. “Hegel [...] vê na história um processo impulsionado pelas forças motoras intrínsecas da história, cujo efeito atinge todos os fenômenos da vida humana, inclusive o pensamento. Ele vê a vida da humanidade como um grande processo histórico” (LUKÁCS, 2001, p. 45). A aquisição dessa consciência histórica baseia-se na atividade do Homem, incorporando as lutas/as revoluções como componente do progresso humano.

Na formulação do modelo clássico do romance histórico scottiano, três etapas da consciência histórica são referidas: em Scott, o desenvolvimento pós-revolucionário na Inglaterra; em Balzac, as lutas da Revolução de 1830; em Tolstói, após 1848, a ficcionalização da sociedade burguesa contemporânea. Antes de 1848, a formulação histórica da ideia de progresso levou à elaboração conceitual do caráter contraditório do progresso humano, isto é, essa ideia de progresso preservou, de certa maneira, a dialética das forças históricas em ação. Após 1848, a ideologia dominante da burguesia liberal manteve a linha de força do progresso, entretanto, dela será suprimido o elemento da contradição, fazendo com que sua formulação histórica consista em uma evolução linear, ou seja, o passado não é mais apreendido como pré-história do presente.

Lukács (2011, p. 41) observa o desenvolvimento do progresso culminar “[...] no juízo crítico sobre as condições econômicas e as lutas de classe”. Nesse sentido, a literatura de Scott descortina a dialética das forças históricas em ação, visto que a ficcionalização do passado figura as revoluções responsáveis pelo andamento do tempo presente. A tendência observada nos romances scottianos “é apresentar e defender o progresso, este é cheio de contradições, cuja força propulsora e base material é a contradição viva das forças históricas em luta umas contra as outras, a oposição das classes e das nações” (LUKÁCS, 2011, p. 73).

Apesar de Walter Scott ter adotado a mesma temática eleita pelo romantismo, o realismo apresentado no modelo scottiano de figuração do passado contrapõe-se ao romance do romantismo; a perscrutação da Idade Média na obra scottiana apresentou um modo de figuração distinto, apresentando dois pontos principais: o herói mediano construído pela perspectiva sócio-histórica e a autenticidade histórica. O sentimento de autenticidade histórica é percebido através das especificidades “[...] da vida psicológica de [determinada] época não por meio da análise ou da explicação psicológica de seus conteúdos mentais, mas pela ampla figuração de seu ser, pela demonstração de como as ideias, sentimentos e modos de agir crescem a partir desse solo” (LUKÁCS, 2011, p. 69).

Cultivando uma visão de mundo conservadora, Scott percebe, no declínio da comunidade gentílica, a contradição viva, a interação entre “alto” e “baixo”, na qual o heroísmo é deslocado para o segmento “baixo”. Isso significa que o romancista retira o protagonismo das personagens históricas principais (reis, nobres, etc.) para dá-lo a personagens não principais, geralmente inventadas. Desse modo, a interação entre “alto” e “baixo” conforma a totalidade da vida nacional, expondo, através das personagens centrais, por exemplo, Gurt e Wamba, do romance *Ivanhoé*, tanto o lado positivo quanto o negativo da luta em curso.

Já o romantismo reacionário mobilizou o herói individual e o conceito de cor local: “Ele [Chateaubriand] e os outros pseudo-historiadores da reação fornecem um quadro idílico e mentiroso da Idade Média. Tal concepção histórica da Idade Média torna-se crucial para a figuração da época feudal no romance romântico do período da Restauração” (LUKÁCS, 2001, p. 42). Portanto, a investigação realizada em *O romance histórico* sublinha o período da Restauração no que diz respeito às concepções de história progressista (identificada na obra de Scott) e reacionária (o romantismo encabeçado por Chateaubriand); não é mais o lirismo unilateral do romantismo da desilusão o foco da crítica lukacsiana, e sim a concepção de progresso observada no arranjo ficcional de determinada época da história.

Destarte, quando Lukács evoca o ensinamento de Lenin para ilustrar o movimento realizado na teorização acerca do romance histórico, ele seleciona o que considera valioso objetivando discorrer criticamente sobre a instituição de uma linhagem do modelo clássico do romance histórico. O já referido *Os noivos*, de Alessandro Manzoni, é considerado por Lukács o continuador do modelo clássico scottiano. Por quê?

### 3.2 O ROMANCE HISTÓRICO DE MANZONI

– Peguem o homem! É, com certeza, um dos malvados que andam untando a casa das pessoas decentes!

Renzo não se demorou a refletir [...]. Diante dele, estendia-se o caminho livre. Atrás, perseguia-o, porém, o tropel enfurecido.

– O untador! Peguem o untador!

(*Os noivos*, Alessandro Manzoni)

A primeira versão de *Os noivos* é publicada em 1827, neste o romance foi intitulado *Fermo e Lucia*, a segunda e definitiva versão é publicada na década de quarenta. O enredo é centrado no amor de Renzo e Lúcia, casal de camponeses que se encontra em perigo porque seu casamento fora impedido por ordem de Dom Rodrigo, personagem pertencente à nobreza que se mostra renitente em seduzir a noiva de Renzo.

A perseguição à Lúcia faz com que as personagens sejam obrigadas a migrar para outras regiões, principalmente pela peregrinação de Renzo, o leitor se inteira da situação política nas diferentes localidades da Itália no período de 1628 a 1630, época do domínio espanhol. Manzoni trama as desventuras do par romântico inspirado na crônica histórica sobre a peste que assolara Milão em 1630 (*De Peste Mediolani quæ fuit anno 1630*), de Giuseppe Ripamonti; do capítulo XXVIII em diante os eventos ficcionais estão condicionados à proliferação da peste.

A epígrafe desta seção reporta ao momento em que Renzo é injustamente acusado de ser um *untore* (“untador”), alguém que através de unguentos pestilentos dissemina o mal pela cidade. Artaud com seu teatro da crueldade e a personagem Peter Schlemihl (a que vendeu sua sombra ao diabo) podem ser considerados uma espécie de *untore* porque traziam o mal consigo. O teatrólogo emulava o paroxismo das sensações desencadeadas pela peste e a convivência com Schlemihl arruinava a vida das pessoas ao redor. A magia está envolvida no teatro da crueldade, no acordo que Schlemihl fez com o diabo, bem como nas situações ficcionais nas quais a epidemia da peste conduz a trajetória de Renzo e Lúcia. No teatro da crueldade, a magia relaciona-se ao totemismo; na história maravilhosa de Schlemihl o diabo

aciona a magia. Já em *Os Noivos* a magia é expressa nas superstições do povo quando escalonadas pelas instâncias governamentais.

O narrador de Manzoni aborda mais de uma vez a inépcia dessas instâncias para prevenir a endemia. Ao invés de os governadores centrarem esforços na saúde pública, privilegiavam os acontecimentos militares, negligência que contribuiu para validar a inverdade que vinculava a proliferação da peste às artes mágicas dos *untores*; a população atribuía o alastramento da doença “[...] ao que então encontrava apoio em credices e tradições, comuns naquele tempo não só na Itália, como em toda a Europa: artes venéreas, operações diabólicas, seres misteriosos dados a propagar as pestes, por meio de substâncias tóxicas, ou de feitiçaria” (MANZONI, s.d., p. 201).

A pulverização da inverdade resultou na ênfase dada à perseguição dos supostos *untores*, o que fez com que a população se sentisse isenta do perigo a ponto de realizar uma procissão contra a “untura” quando a doença já assumira caráter epidêmico. Tais informações do desenvolvimento da peste são extraídas da crônica de Ripamonti, citada algumas vezes no último quartel de páginas do romance. Alguns leitores têm a impressão de o quadro da peste ser um apêndice da narrativa, ou seja, que há incorporação de matéria excedente em relação à harmonia da composição e, sob esse aspecto, Eckermann registrou a seguinte observação de Goethe:

– Há pouco eu lhe disse – começou Goethe – que, neste romance, o historiador favorecia o escritor. Mas agora, no terceiro volume, descubro que o historiador pregou ao poeta uma peça malévola. É quando o senhor Manzoni despe o manto da poesia e, por um largo trecho, se exhibe o historiador inteiramente nu. Ocorre isto numa descrição de guerra, carestia e peste, assuntos de per si antipáticos e que se tornam insuportáveis, numa relação seca e pormenorizada de cronista. (ECKERMANN, s.d., p. 9).

Articular os dados da crônica de Ripamonti às desventuras do par romântico dimensiona o infortúnio ocasionado pela perseguição de Dom Rodrigo, gerando eventos como a acusação que sofre Renzo de ser um *untore*, o que poderia ter resultado em lixamento. Endereçada ao leitor do século XIX, a atualização das reações desencadeadas pela peste também amplifica a ausência de ingerência dos governantes, por exemplo, ao alertar sobre o perigo de alastramento de uma epidemia, caso fosse autorizada a passagem das forças imperiais por Milão, o delegado do Tribunal de Saúde obtém a seguinte resposta do governador: “Os motivos do exército imperial – disse, de fato, o mui nobre Senhor Dom Gonçalo [Fernandez de Córdova] – eram mais poderosos do que o perigo duma epidemia.

Tratasse o tribunal de adotar as providências possíveis; quanto ao mais, cumpria confiar na Providência” (MANZONI, s.d., p. 189).

Tendo em vista que o século XVII é o da difusão do providencialismo de origem religiosa, porém, secularizado em sua divulgação, Pedro Ghirardi (2006) chama a atenção para como a Providência é explorada no romance; a Providência é vista de modo utilitário, visão compartilhada tanto por Renzo quanto por personagens de outros estratos sociais, conforme se verifica na resposta de Dom Gonçalo ao delegado do Tribunal da Saúde.

Além do manuscrito de Giuseppe Ripamonti, outro manuscrito é citado na narrativa e, diferentemente do de Ripamonti, é inventado. Nota-se aí o emprego da ironia, ou seja, Manzoni apropria-se de um manuscrito inventado, redigido por um anônimo *secentista*, se autointitulando “recontador” do conteúdo do manuscrito por ele próprio inventado, artifício que pode ser percebido no subtítulo do romance: “História milanese do século XVII, descoberta e refundida por Alessandro Manzoni” (“*storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*”). A expressão romântica do recontador Manzoni põe em evidência a prolixidade da linguagem do cronista, motivo pelo qual Manzoni parece sugerir que seu trabalho foi imprimir na narrativa um estilo mais conciso e condizente com a ambiência da “gente humilde”: “– É claro – disse comigo – que este estilo prolixo não continua em toda a obra. O bom seiscentista quis exhibir suas virtudes. Ainda assim, não sei se é coisa que se apresente aos leitores hodiernos...” (MANZONI, s.d., p. 11).

O autor anônimo do manuscrito inventado (o *secentista*) baseia-se nas informações que lhe foram transmitidas por meio da oralidade cuja fonte é Renzo, um camponês quase analfabeto, procedimento que, segundo Ghirardi (2006), cria um nó envolvendo a comunicação entre a fonte popular e o *secentista* erudito. Essa divergência de perspectivas é aproveitada ironicamente pelo recontador Manzoni, pois é exposto o antagonismo entre a perspectiva erudita do autor anônimo e o ponto de vista da fonte popular. Sob tal aspecto, “[a] palavra ‘*Provvidenza*’ não parece significar exatamente o mesmo para quem conta a história [a fonte oral: Renzo] e para quem a escreve [o *secentista*]” (GHIRARDI, 2006, p. 221).

Ainda conforme Ghirardi (2006), a sinuosidade paródica revelada pelo construto remonta à pluralidade de perspectivas proposta em *Dom Quixote*, decorrente da distinção de duas tradições culturais, a do mulçumano Sidi Hamete Benengeli e a do autor/editor/leitor contemporâneo. Diferente é a oposição de perspectivas no romance de Manzoni por ser a trama fundamentada no pastiche do manuscrito barroco, o que resulta na criação da distância temporal necessária a reescrita configurada pela expressão romântica do recontador. Por esse

motivo, “[...] as perspectivas abertas pelo manuscrito barroco decorrem da distância que a passagem do tempo faz surgir dentro da mesma cultura” (GHIRARDI, 2006, p. 214).

São esses os motivos pelos quais é comentado o espanto em relação à crítica atual continuar a ver “em *I promessi sposi* somente a voz do católico Manzoni, a celebrar a Providência em narração sisuda, nos moldes da obra de Walter Scott” (GHIRARDI, 2006, p. 216). Ghirardi também indica ser o romance de Manzoni uma versão popular do *Bildungsroman*. O *Bildungsroman* por excelência é o *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicado em duas partes, a primeira em 1795 e a última em 1796. Em 1936 (também o ano da redação de *O romance histórico*), Lukács (2006) escreveu um aparato crítico que integrou uma das edições de *Wilhelm Meister*, no qual assinala a concentração da ação apresentada no romance a vinculando à forte carga dramática de momentos e eventos singulares. “(Uma tendência que mais tarde foi teoricamente definida e concretizada por Balzac como um traço essencial do romance moderno, em oposição ao romance dos séculos XVII e XVIII)” (LUKÁCS, 2006, p. 599).

Em *O romance histórico*, é indicada a influência do *Wilhelm Meister* na obra de Walter Scott no que diz respeito ao procedimento de intensificação da figuração dos acontecimentos singulares:

A concentração e a intensificação dramáticas dos acontecimentos em Walter Scott não são nenhuma inovação, portanto. Mas como Scott fez isso em um momento de grande virada histórica, em conformidade com as necessidades reais da época, isso significou uma virada na história do romance. (LUKÁCS, 2011, p. 59).

A concentração e a intensificação dramáticas dos acontecimentos são procedimentos oriundos do *Bildungsroman* de Goethe. Nesse sentido, Scott não inova formalmente, contudo, a virada na história do romance efetuada por Walter Scott antecipou algumas questões apresentadas pelo humanismo histórico, porque, na obra scottiana, a figuração de uma determinada época engendra o passado como pré-história do presente.

É esse aspecto que diferencia o realismo de Scott do realismo do romance social inglês do século XVIII, do qual o romance histórico scottiano é continuador. Essa diferença possibilitou a configuração do “anacronismo necessário”, isto é, “conferir aos homens uma expressão nítida de sentimentos e pensamentos sobre contextos históricos reais que eles não poderiam alcançar em sua época” (LUKÁCS, 2011, p. 84). O realismo verificado nos romances scottianos contém, portanto, uma formulação histórica que abarca as revoluções



como agentes do desenvolvimento do progresso, trazendo o caráter crítico (*Krisenhaftigkeit*) para o centro da figuração do passado.

No romance de Manzoni, a concentração dramática de eventos singulares consiste em o autor “retrata[r] apenas um episódio concreto da vida nacional italiana: o amor, a separação e a reconciliação de dois jovens camponeses” (LUKÁCS, 2011, p. 92); logo, a intensificação da tragédia dos noivos substancia-se na tragédia da fragmentação nacional do povo italiano. O estudioso húngaro registra que o caráter crítico (*Krisenhaftigkeit*) não é trabalhado em *Os noivos*, porque este não tematiza uma crise específica da história nacional como o faz a obra de Scott, “[m]as antes a situação crítica [*krisenhaftige*] da vida do povo italiano em decorrência da fragmentação da Itália, do caráter feudal e reacionário que mantinha as partes fragmentadas do país em pequenas guerras umas com as outras [...]” (LUKÁCS, 2011, p. 92).

Essa diferença de aderência temática diz respeito às condições sócio-históricas da Itália. A insuficiência objetiva ocorre na Itália e na Alemanha porque ambas não passaram pelas transformações econômicas propulsionadas pela Revolução Industrial (caso da Inglaterra), ou pelas revoltas políticas (caso da França), acontecimentos que convulsionaram a realidade referencial e fizeram com que emergisse desse substrato histórico as diferentes correntes sociais. Por esse motivo, há implicações no modo de composição, a saber, a insuficiência objetiva afetará a tendência das personagens de demonstrar tanto o lado positivo quanto o negativo de determinado movimento, traço que as faria “[...] desmascarar dialeticamente as limitações históricas de todo o período e, com elas, as limitações das personagens positivas” (LUKÁCS, 2011, p. 93). Lukács assevera que, no quesito personagens centrais, a figuração da totalidade histórica de determinadas situações críticas na obra de Scott permaneceu insuperada.

Quais são, então, as características de composição percebidas em *Os noivos*, para Lukács afirmar ser Manzoni um continuador das premissas identificadas no romance histórico scottiano?

Manzoni superou Scott no que concerne à figuração dos indivíduos, porque a psicologia e a moral das personagens do romancista italiano são elaboradas de modo variado e profundo, razão pela qual a autenticidade histórica apresentada pelo romance explora ao máximo a capacidade de sacrifício e a perseverança propiciadas pelos conflitos; a figuração do modo de viver e a expressão das ideias e dos sentimentos das personagens estão em consonância com o chão histórico em que se desenvolveram. Manzoni seguiu o modelo clássico do romance histórico por figurar, notadamente, a história através da vida do povo,

pois as personagens em destaque são “diretamente ligadas à vida do povo, alcançam na figuração uma dimensão histórica maior que as personagens centrais e conhecidas da história” (LUKÁCS, 2011, p. 56).

Na carta de Manzoni abordada anteriormente, o encaminhamento dado à tendência cristã percebida na teoria poética do primeiro romantismo consiste em a religião, que encarna o campo da moral, atuar como mediadora entre a produção romântica e a história. Considerando que o centro organizador dos eventos ficcionais de *Os noivos* é a crônica de Ripamonti, na qual as ordens religiosas foram vitais na erradicação da doença e nos cuidados dos enfermos, a situação crítica (*krisenhaftige*) desenvolvida na narrativa, além de expor a vida do povo em decorrência da fragmentação territorial, também confere à peste o prodígio da unificação italiana. Ou seja, o renascimento do fragmentado território em Itália unificada é correlacionado à peste, pois a sobrevivência dos protagonistas é associada ao aprendizado da equidade entre política e ética (a determinação de um modo de orientação do que se julga correto).

No desfecho, Renzo conclui que as adversidades o moldaram no sentido da não repetição dos erros e, conforme Ghirardi (2006), o recontador Manzoni não mais desenvolve o pastiche do manuscrito barroco, apresentando o discurso direto da fonte oral (Renzo), procedimento que instaura outra visão da Providência, esta é destituída do caráter utilitário passando a ser propiciadora das tribulações que ensinam o conhecimento necessário à condução de atitudes relacionadas aos acontecimentos futuros.

No que se refere aos conceitos de providência e emergência regidos pelo historicismo, mencionados anteriormente para destacar o viés católico do projeto político que permeou o contexto das escrituras de *As minas de prata* e de *Os noivos*, a variação da Providência no decorrer do romance de Manzoni é fruto da peregrinação de Renzo, para quem a reflexão sobre a não repetição dos erros foi intensificada pela experiência da quase morte propiciada pela peste:

Renzo contraiu a doença e curou-se por si, isto é, nada fez. A sua constituição robusta triunfou do mal e, em poucos dias, o pôs fora de perigo. Voltando à vida, o fiandeiro sentiu ressurgirem, mais impetuosas, as recordações, os desejos, as esperanças, os planos de existência futura, o que equivale a dizer que pensava mais do que nunca em Lúcia. (MANZONI, s.d., p. 209).

Renzo recuperar-se sozinho não significa que ele não tenha padecido a sensação de morte infligida pela peste, tal sensação fez com que o fiandeiro sentisse potencializado e intensificado os desejos, as esperanças... Ademais, como explicita o narrador, escapar da

morte nesse tempo foi uma exceção, ou seja, a peste pertence à esfera coletiva. Assim como o faz a religião, ou melhor, a concepção romântica do papel da religião de religar a humanidade com o divino, a função da peste na narrativa é também religar a política (esfera coletiva) com a ética (âmbito individual), funcionando como alegoria do renascimento.

Nesse sentido, a evocação do teatro da crueldade de Artaud no início desta seção foi feita para dimensionar, nas sensações desencadeadas pela peste como modo de expurgação do mal que consumia a poesia, a centralidade da peste na narrativa, que atua como fonte subterrânea do sentimento de pertencimento uniformizador mobilizado pelo conceito de providência. Em consequência, é iluminada a necessidade de uma política antimaquiavélica no tempo da escrita, pois a alegoria do renascimento na peste mostra o propósito de expurgar a fragmentação e as guerras do território italiano, assim caracterizando a emergência, a singularidade que tem como ponto de surgimento o presente.

O *Bildungsroman* popular como estrutura do construto *Os noivos*, que Ghirardi (2006) contrapõe à leitura da fortuna crítica desse romance, na qual sobressai a voz católica de Manzoni e as características de composição nos moldes da narração de Scott, embasa-se no modo como é explorada a Providência no romance, levando em conta a alteração de seu estatuto no discurso direto de Renzo com o qual é finalizada a narrativa. No que concerne à “narração sisuda” de Scott, o contraponto de Ghirardi (2006) é Manzoni ter realizado uma composição em palimpsesto: o efeito da ironia é engendrado pelo artifício do pastiche do manuscrito barroco. Tal procedimento imprime jocosidade à fabulação, humor não identificado no narrador scottiano.

Tendo em vista que a conformação da identidade de uma nação é reconhecida através da língua, *Ivanhoé* é um romance marcado pela questão linguística constituinte do reino britânico, cuja língua medrou na mistura das culturas e, sob esse aspecto, nos dois capítulos iniciais são registrados apontamentos linguísticos sobre a formação da língua nacional, por exemplo:

Na corte e nos castelos dos grandes nobres, onde se emulava a pompa e a magnificência da corte, o franco-normando era a única língua usada. Nas cortes de justiça, as petições e os julgamentos eram exarados na mesma linguagem. Em suma, o francês era o idioma da honra, da nobreza e mesmo da justiça, enquanto a língua anglo-saxônica, muito mais viril e expressiva, achava-se entregue ao uso das pessoas rústicas e dos camponeses, que não conheciam nenhuma outra. (SCOTT, 1963, p. 5).

A fabulação de *Ivanhoé* apresenta situações nas quais a diglossia sublinha o sentimento de humilhação dos vencidos (saxões) e a arbitrariedade dos vencedores

(normandos). Nesse contexto, a língua franca (ou língua mista) era utilizada como meio de comunicação entre normandos e saxônios. Alencar e Manzoni também refletiram sobre a língua nacional, o primeiro insistindo na questão de a ambiência ser a responsável por erigir costumes que afetam o uso corrente, conforme demonstramos na correspondência entre a *poiesis* alencarina e o conceito de *Volkslieder*.<sup>45</sup>

Já Manzoni explorou diferentes registros discursivos empregados pela voz narrativa, apresentando a diversidade de dialetos italianos em um arranjo plurilinguístico que teve papel central no realismo envolvendo a figuração do passado. Destarte, a expressão romântica de Manzoni, que atualiza a linguagem do manuscrito do *secentista* anônimo, diz respeito, na versão definitiva do romance, a

[...] um “falado-escrito” em que os dois polos não se fixam em figuras e funções contrapostas e não comunicantes, mas interagem e diferem apenas pela quantidade e densidade de fenômenos específicos, conforme falam estes ou aqueles personagens ou até o próprio narrador. A primeira consequência é que a simulação do falado sai do âmbito das tipologias caricaturais, de tradição cômica, e se coloca, participando de recursos que também pertencem ao uso culto e escrito, como um ponto médio, ora abaixando, ora se levando, de acordo com os casos e as *personae*. (COLETTI, 2009, p. 383).

Por conta da orquestração plurilinguística decorrente da dicção das personagens e do narrador a figuração dos indivíduos realizada pelo romancista italiano culminou com a superação da figuração dos indivíduos na obra de Scott. Em *Os noivos*, a autenticidade histórica que desvela a psicologia e a moral das personagens de acordo com suas condições de existência é tributária da teoria poética romântica, pois a tendência cristã observada por Manzoni inscreve a unidade moral que comporta a diversidade dialetal, norteador o aspecto formal do plurilinguismo em uma espacialidade na qual “a confiança em Deus [...] atenua [os dissabores e os] torna proveitosos, para uma vida melhor” (MANZONI, s.d., p. 209).

Sob este aspecto, o registro culto do narrador de *As minas de prata* é menos maleável do que o do narrador de Manzoni. O narrador de ambos os romances são em terceira pessoa e intrusos, todavia, o narrador de Alencar não apresenta a modalização da voz narrativa de *Os noivos*. Em Manzoni, o falado associado às personagens dos extratos sociais mais baixos não

<sup>45</sup> Sobre a recorrente defesa de Alencar a respeito da diferença entre o português brasileiro e o português de Portugal, incluída aí a questão do uso de estrangeirismos nos romances, vale reproduzir a famosa blague com a qual o escritor conclui “Benção paterna”: “Estando provado pelas mais sábias e profundas investigações começadas por Jacob Grimm, e ultimamente desenvolvidas por Max Müller, a respeito da apofonia, que a transformação mecânica das línguas se opera pela modificação dos órgãos da fala, pergunto eu, e não se riam, que é mui séria a questão: O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?” (ALENCAR, 1965b, p. 498).

mais se associa ao cômico depreciativo. Em *As minas de prata*, o registro da voz que narra é sempre elevado, bem como há a tendência de a voz das personagens de extratos sociais mais baixos que estão do lado do “mal” apresentarem a tipologia caricatural da tradição cômica.

Ao invés de significarem que o romance de Manzoni apresenta melhor realização estética, tais observações indicam que o romance deste e o romance de Alencar utilizam estratégias de composição distintas. Os romances de Alencar apresentam traço arcaizante na linguagem, tal qual ocorre nos romances históricos de Alexandre Herculano. Em Alencar, o arcaísmo não tem a ver exatamente com a questão do anacronismo (o passado somente pode ser figurado mediante a recuperação da linguagem de determinada época), e sim com a construção da coloquialidade dos discursos das personagens, notada, por exemplo, na conversa entre Gil, pajem do herói Estácio, e Joanhina, a doceira:

- Tardei muito? Já estavas cansado de esperar, fala verdade!
- Se também agora mesmo cheguei!
- Pois não te conto, Gil!... És tu capaz de adivinhar quem esteve agora em casa?...
- Sei cá!... Vai dizendo logo de uma vez!...
- O tal D. Fernando!... O noivo!...
- Deveras! E que foi ele lá buscar, Joanhina? Dar-se-á o caso que foi pedir-te para levar algum recado?...
- Cruzes, Gil!... Sempre tens ideias!... Cuidas tu então que qualquer, seja fidalgo embora, tem lá topete para me pedir coisas destas?... Isso só é para certo capetinha de meus pecados!... (ALENCAR, 1967b, p. 373).

Fazendo a capitulação da análise do romance histórico de Manzoni, três pontos foram considerados. Um deles diz respeito às características que fazem desse romance o continuador do modelo clássico do romance histórico, a saber, o protagonismo de um casal de camponeses, em cuja situação se dá o paralelismo com a fragmentação nacional e a autenticidade histórica na figuração da vida do povo. Observamos que o realismo aí implicado é, em grande parte, fruto da reflexão romântica sobre a língua utilizada na linguagem literária, que engendra o registro plurilinguístico da voz que narra. Nesse sentido, o outro ponto é a ironia destacar o equívoco envolvendo a compreensão da Providência, uso da ironia não correlacionado à ironia dos primórdios do romantismo porque o humor provém da divergência entre duas perspectivas (a de Renzo e a do *secentista*), e não da tendência de multiplicar as narrativas, procedimento identificado em *As minas de prata*.

Por fim, demonstramos que a tendência cristã esquadrihada na carta de Manzoni a Cesare D’Azeglio aciona certo entendimento da história consoante ao projeto político de unificação, daí a peste ocupar um espaço extensivo na narrativa, que Goethe compreendeu como quebra da harmonia formal e esmorecimento da poesia. Em nosso entendimento, sendo

a peste fatal e, ao mesmo tempo, alvissareira, a poesia dessa prosa histórica é condicionada pelo nacionalismo, que inscreve a visão de uma Itália renascida da união entre política e ética.

Utilizando recursos expressivos distintos, o romance *As minas de prata* também apresenta a questão da política antimaquiavélica, coincidentemente, tal qual em *Os noivos*, o tempo da narrativa condiz com o domínio espanhol. O cotejo do romance de capa e espada de Alencar com o romance histórico de Manzoni é nosso próximo assunto, nossa intenção é elucidar o porquê *As minas de prata* pode ser também considerado uma linhagem do romance histórico scottiano.

### 3.3 O ROMANCE DE CAPA E ESPADA DE ALENCAR

É discutível se a escravidão era uma questão efêmera, mas é certo que o frágil rodízio no poder se tornou um fenômeno estrutural, de longa duração, na história do Brasil.  
 (“O Império num panfleto?”, Tâmis Parron)

A primeira publicação de *As minas de prata* foi em 1862, nessa ocasião, apenas dezenove capítulos foram disponibilizados ao público no terceiro e quinto volumes da *Biblioteca Brasileira*, idealizada e coordenada por Quintino Bocaiúva. Na primeira edição integral do romance, publicada entre 1865 e 1866 pela Garnier, as notas explicativas a respeito dos aspectos históricos foram suprimidas, bem como o subtítulo “continuação de *O guarani*”, presentes na publicação da *Biblioteca Brasileira*.

Diferentemente de *Ivanhoé* e de *Os noivos*, *As minas de prata* não apresenta o recurso da invenção de um manuscrito correspondente ao período histórico ficcionalizado no romance. O roteiro das cobiçadas minas de prata da Bahia é o elemento estrutural das situações ficcionais do romance de capa e espada brasileiro. O tempo da narrativa é 1609 e os eventos ficcionais são orquestrados por meio da encarnizada disputa pelo roteiro de Robério Dias e pela posterior busca das minas. Conforme relata a narrativa histórica oficial, as minas de prata de Jacobina foram encontradas por Robério Dias.

O rol de personagens é composto pelas *entidades imigrantes* Dom Francisco de Sousa, recém empossado Governador-Geral do Sul a serviço de Filipe III, e Dom Diogo de Menezes, que de Governador-Geral do Estado do Brasil passa a atuar como Governador-Geral do Norte, bem como pelas *entidades nativas* padre Gusmão de Molina, Visitador da Companhia de Jesus, Estácio Correia, que no romance é o herdeiro de Robério Dias, e Vaz Caminha, mentor de Estácio.<sup>46</sup>

Quando Estácio descobre que o roteiro de seu falecido pai está com Dom Diogo de Mariz (o irmão de Ceci em *O guarani*), inicia sua jornada, pois seu intuito, além de limpar a honra do pai, é descobrir o tesouro para se casar com Inesita, jovem cujo pai não permite a união de ambos por Estácio ser pobre. Seu arqui-inimigo na disputa do roteiro é o jesuíta Gusmão de Molina, já seu rival na disputa do amor de Inesita é Dom Fernando de Ataíde. A galeria de personagens de *As minas de prata* é extensa, razão pela qual mencionamos até aqui as personagens essenciais para o entendimento do enredo, o papel das demais personagens será devidamente esclarecido à medida que avançarmos na decupagem do romance.

A existência do roteiro é conhecida por meio de uma carta escrita por Dom Diogo de Mariz para a mãe de Estácio, informando-lhe que um documento pertencente ao esposo estava sob a guarda do remetente e que este aguardava alguém de confiança que fosse buscá-lo. A aparição de Dom Diogo de Mariz e a nostalgia emanada pela evocação da casa do Paquequer é um golpe no emocional do leitor, é inevitável lembrar a tragédia que acometeu a família Mariz e disfarçar o marejar dos olhos propiciado pelas reminiscências de Dom Diogo.

Conforme a alteração realizada na publicação integral do romance, que suprimiu o subtítulo, *As minas de prata* não poderia mesmo ser considerada continuação de *O guarani*, porque a função do filho de Dom Antônio de Mariz é apenas a quitação de um compromisso de honra, a devolução do roteiro ao dono por direito. Dom Diogo não influi significativamente no andamento das situações ficcionais, nas quais diversos núcleos dramáticos se espalham por diferentes espaços e temporalidades (Salvador, Rio de Janeiro, Espanha, o sertão), ao contrário de *O guarani*, que concentra a ação na casa do Paquequer. A função de Dom Diogo na narrativa consiste no *flashback* explicativo do que aconteceu ao roteiro depois que Martim Vaz o roubara de Loredano.

---

<sup>46</sup> Mignolo (1993) utiliza as noções de *entidade imigrante* e *entidade nativa* elaboradas por Parson com o propósito de investigar as semelhanças e as diferenças entre as modalidades discursivas da ficção e da história. Entidade imigrante é a que existia na realidade referencial antes de a narrativa ficcional ser escrita, assim, quando tal entidade integra o texto de ficção, nós a percebemos simultaneamente como personagem de ficção e personagem histórica. Já a entidade nativa seria exclusivamente pertencente à realidade do romance, da narrativa ficcional.



No intuito de registrar as diferenças entre a fabulação de *As Minas de Prata* e a de *Waverley*, de Walter Scott, Sandra Guardini Vasconcelos (2008) compara ambas as narrativas e demonstra que o romance de Scott realiza a figuração de forças históricas, atuantes no evento da união da Escócia à Inglaterra, diferentemente do romance de Alencar, que não figura tais forças porque o modelo do romance histórico scottiano não condiz com o chão histórico brasileiro. Essa diferença implica em Estácio não corresponder aos heróis medianos de Scott, já que estes atuam como o meio-termo entre duas frentes adversárias.

O “herói” do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral, possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa. (LUKÁCS, 2011, p. 49).

Essas características composicionais do herói médio apresentam a consequência de, no enredo de *Ivanhoé*, o protagonista cujo nome é título do romance, não atuar nos eventos ficcionais mais relevantes por estar se recuperando de um ferimento. Ivanhoé não participa da ação em boa parte do romance, ao contrário de Estácio, que é ativo nas situações ficcionais de enfrentamento dos inimigos do início ao fim da narrativa.

Segundo Vasconcelos (2008), a diferença entre *Waverley* e Estácio ocorre, fundamentalmente, por causa do modo com que na fabulação são articulados os elementos realistas e as convenções romanescas, ou seja, a fabulação de Alencar lança mão do atributo imaginativo fazendo com que os dados históricos sejam secundários na elaboração da trama, já no enredo de Scott a crônica histórica é enleada ao substrato ficcional equilibradamente. Daí a veia realista transparecer, em *As Minas de Prata*, a contrapelo, trazendo à tona a violência como elemento estrutural de nossa sociedade:

[o] veio realista se esgueira [...] por entre as brechas e cria fissuras na representação do mundo idealizado que surge no primeiro plano da narrativa. Os subentendidos sociais ficam implícitos na própria dicção do narrador que, ao lançar seu olhar retrospectivo sobre o passado da colônia no seu esforço de figurá-lo, acaba por revelar o desacordo entre o ideal e a realidade da vida brasileira. A fricção não pode ter sido um recurso conscientemente buscado, mas ela acaba se impondo ao escritor pela própria natureza de sua matéria histórica. (VASCONCELOS, 2008, p. 32).

Na observação do descompasso entre ideal e realidade social, a pesquisadora conclui que o atrito – entre a instância da imaginação, responsável pela idealidade com que o passado é figurado, e a instância da realidade, correspondente ao substrato histórico condizente com a violência constitutiva da colonização – ocorreu sem a consciência do romancista. Tal

observação é embasada no fato de Alencar apresentar personagens secundárias que são periféricas no enredo; personagens

[...] alheias aos interesses políticos e econômicos que unem e opõem senhores de engenho, governantes e jesuítas, parecem desempenhar papel de meras coadjuvantes, mas narram, na verdade, uma história a contrapelo, na contramão do registro romanesco que preside o enredo principal. (VASCONCELOS, 2008, p. 30).

Na obra machadiana, as personagens secundárias passam a ser o centro dos eventos ficcionais, recurso que possibilita a figuração das incongruências políticas e econômicas da sociedade brasileira oitocentista. O desenvolvimento da argumentação de Vasconcelos, no intuito de apresentar uma provável explicação para a existência da fricção entre ideal e realidade social, assenta-se na leitura que Schwarz (2000) realiza da obra de Machado de Assis e, por consequência, em um olhar para o modo romanesco que parece não enxergar possibilidades interpretativas descoladas da teoria sobre o narrador machadiano.

Vasconcelos bem observa que Estácio não se encaixa no molde do herói médio scottiano, dado seu pendor heroico, o que o faz não apresentar a neutralidade constituinte de Ivanhoé. A despeito da têmpera de cavalheiro pertencente à construção de Estácio, a personagem é pobre, condição social que acarreta a *hybris* na qual incorre o herói. O orgulho desmesurado faz com que, apesar da boa índole, o comportamento de Estácio não difira tanto do modo de ser altivo do rival Fernando de Ataíde.

Nota-se também que, assim como Ivanhoé, Estácio é a personagem menos interessante do romance. Em contrapartida, um dos aliados de Estácio, o capitão-do-mato João Fogaça, é uma personagem mais instigante, inclusive, a história de amor entre o capitão-do-mato e Mariquinhas dos Cachos é mais comovente do que a entre Estácio e Inesita.

O momento em que o herói ganha, por assim dizer, “um realce”, é quando tia Euquéria, a governanta de Vaz Caminha, evidencia a sua condição de cavalheiro sem eira nem beira:

– O pequeno já se foi, senhor licenciado?  
 – Agora mesmo saiu; ainda não dobrou o canto. Por quê?  
 – É pena que se fosse; podia dar-me uma demão para cortar lá no horto um cachinho de bananas que estão a cair de maduras! Faz gosto ver!  
 – Pois Euquéria, disse Vaz com ar severo, é essa incumbência que quereis dar a um moço cavalheiro?  
 – Ai!... tal não me lembrou, senhor Vaz; mas não leveis a mal, que me arrependo, e dos arrependidos é o reino dos céus. Como ele foi criado quase aqui...  
 – Contudo já é um homem...  
 – Um rapaz, resmungou a velha; para homem ainda lhe falta muito. Porém as frutinhas? Ficam perdidas? Mete dó! Já estão sorvando! (ALENCAR, 1967b, p. 30).

O desejo de Euquéria pelo reluzente cacho de bananas mostra que nenhum melindre de cavalheiro lhe importa perante o fato de as bananas estarem maduras. Ora! O garoto fora criado ali! Subentendendo-se aí a pouquíssima diferença social entre eles. Euquéria veste a máscara do arrependimento para findar o assunto, esse expediente da desculpa esfarrapada desvela o que é realmente importante: frutinhas maduras são mais dignas de consideração do que a condição de moço cavalheiro de Estácio. Esse não é o único momento do romance no qual a figuração do miúdo do cotidiano está afinada com o sentimento de autenticidade histórica, ou seja, tal qual ocorre em *Os noivos*, a vida do povo é figurada de acordo com o chão histórico no qual os pensamentos e as ideias das personagens se desenvolveram.

Ademais, mesmo levando em conta a composição do herói não derivar de fatores sócio-históricos, caso do modelo clássico scottiano, a estruturação de *As Minas de Prata* compartilha os pressupostos desse modelo, pois o romance traz para o centro da figuração do passado o caráter crítico (*Krisenhaftigkeit*), tematizando uma crise específica da história nacional: a espoliação do território brasileiro sob o domínio espanhol. No entanto, diferentemente da obra scottiana, as personagens centrais não apresentam em sua figuração a dialética responsável por expor os lados positivos e negativos de determinado episódio da vida nacional; tal dialética também não está presente em *Os noivos*.

Na perspectiva de Vasconcelos, o primeiro plano da narrativa é conduzido pela convenção do modo romanesco com fortes traços folhetinescos e rocambolescos, motivo pelo qual a ficcionalização do passado colonial apresenta a preponderância da imaginação em detrimento do caráter empírico das condições de vida, o que resulta no apagamento dos nexos entre passado e presente. “O móvel do escritor parece ser, sobretudo, a projeção de uma visão do passado, isto é, a instituição do passado por meio da imaginação” (VASCONCELOS, 2006, p. 29). Compreendemos que a pesquisadora não considera o modo romanesco de Alencar como uma realização estética menor, razão pela qual não desmerece a aplicação da imaginação na obra desse escritor.

Entretanto, *As minas de prata* é, incontornavelmente, um romance de capa e espada brasileiro, razão pela qual a violência tanto brota da natureza da matéria histórica quanto da própria escolha estética do escritor, pois a essência aventureira do modo romanesco possibilita, além do heroísmo de Estácio, a exposição da violência intrínseca à formação social no período colonial. Vejamos então como a fabulação de Alencar lança mão do atributo imaginativo no que se refere ao tratamento dos dados históricos na fabulação.

Em 1609, tempo da narrativa de *As Minas de prata*, Portugal estava sob o domínio da Espanha, por consequência, o Brasil estava vulnerável ao ataque de outras potências, já que a

Espanha estava mais interessada em desbravar o interior para encontrar riquezas do que proteger a área litorânea da colônia conquistada por Portugal. Tendo em vista tal crise da história nacional, é magistral a amarração dos subenredos ao enredo principal, não faltando nenhuma ação condizente ao excitante subgênero capa e espada, tais como duelos, perseguições, batalhas navais, espionagem, traição, invasão do território brasileiro pelos holandeses, segredos que vem à tona em relação à identidade das personagens. O maniqueísmo, necessário ao bom andamento das situações ficcionais dessa categoria de enredo, longe de ser mitigado, é venturosamente amplificado.

O Brasil foi dividido em dois governos em 1609, Dom Francisco de Sousa foi recém-empossado Governador do Sul e restou a Dom Diogo de Meneses trocar o cargo de Governador-Geral do Brasil pelo de Governador do Norte.

O narrador de *As minas de prata* informa sobre a têmpera enérgica, o engenho e a ilustração de Francisco de Sousa, esclarecendo que o papel de figurante que coube a ele no romance não condiz com o protagonismo que tivera na narrativa histórica. Pelo que conseguimos apurar, ao mirar as terras brasileiras, Dom Francisco imaginava as minas exploradas pelos espanhóis e, temperada a eloquência com o brilho das riquezas, convenceu Filipe III a fornecer recursos para uma expedição realizada em 1609. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (2000, p. 113), “[n]unca, ao menos até a união de duas Coroas ibéricas, se mostrara uma administração tão solícita e providente no que tocasse ao aproveitamento das tão esperadas minas do Brasil”.

Essa eloquência impulsionada pela descoberta de riquezas nas terras assoladas pelos espanhóis é comentada pelo narrador de *As Minas de prata*:

A ambição insaciável dos reis da Espanha, os quais desde a descoberta do Novo Mundo, sugavam o sangue da América para arrancar do seio desta terra o ouro e as pedras preciosas que a natureza aí depositara; o desejo de obter as famosas minas de prata, cuja abundância e riqueza a tradição popular havia engrandecido, explicariam perfeitamente a nova política e a nomeação de outro governador superintendente [Francisco de Sousa]. (ALENCAR, 1967b, p. 32).

De acordo com a narrativa histórica e com as informações do narrador, o protagonismo deveria caber ao governador Francisco de Sousa, que, provavelmente, figuraria como o vilão do romance. No entanto, o papel de vilão foi destinado ao jesuíta Gusmão de Molina. Por quê?

Tanto o nacionalismo literário quanto o tripé Estado, Nação e Coroa foram fatores constitutivos do projeto civilizatório empreendido no Brasil – fatores que impunham um

limite ao ficcionista: não enlamear o nome de um vulto histórico português. Ou seja, há uma diretiva demandada pelo tempo histórico cujo efeito aparece não só nos romances alencarinos, mas também nos demais romances do período. Assim, em *Alencar*, a crítica, ou melhor, o atrito entre o ideal e a realidade social é construído de modo sub-reptício, por exemplo, no momento em que Estácio encontra a carta de Dom Diogo de Mariz, Vaz Caminha faz o seguinte comentário:

- Julgais então que durante os quatro anos que passaram, ele tenha fielmente guardado o roteiro?
- Não conheceis um português, Estácio! Com esta sede de ouro que traz ao Brasil tantos aventureiros, os costumes dos nossos maiores se perderam; mas entre estes ainda há cavalheiros que sabem o que devem à sua honra e ao seu brio. D. Diogo de Mariz é um dos poucos dessa raça que lá se vai com o seu tempo; o roteiro, se não o roubaram, ainda está em seu poder e intacto. (ALENCAR, 1967b, p. 28).

Ao salvar Dom Diogo de pertencer à categoria dos aventureiros inescrupulosos, Vaz Caminha também indica um tempo que, se ainda não findou de todo, está prestes a findar, a saber, o tempo do “[...] entusiasmo heroico e cavalheiresco, que iluminara as lendas e os romances da Idade Média, e já então apenas lançava frouxos clarões da luz que bruxuleia ao extinguir-se” (ALENCAR, 1967b, p. 13). No intuito de prolongar esses frouxos clarões de luz (afinal, os leitores/os ouvintes ainda eram afeitos ao sentimental e ao aventuroso),<sup>47</sup> o autor apresenta uma personagem inventada de origem plebeia no papel de vilão, o padre Molina, ao invés de uma personagem histórica principal, Dom Francisco, como “exigia” o extrato da história oficial.

Ao mobilizar o imaginário medieval que permeia os dados históricos na fabulação, Alencar, de um lado, faz com que o maniqueísmo seja o fator que, de certa maneira, resguarda o elemento alçado como base da tradição cultural do país (o explorador português), imputando ao extrato histórico do explorador espanhol as consequências da cobiça. De outro, movimenta a história e os gêneros literários para compor a escritura da história pela ficção,

<sup>47</sup> A pré-história da leitura de romances no Brasil está relacionada com a vinda da corte portuguesa: “Com a vinda da Corte e a mudança para o Rio de quase toda a nobreza e da burguesia rica de Lisboa, a moda de ler romances pegou na capital. A Imprensa Régia publicou mais de vinte entre os anos de 1810 e 1818. É considerável e demonstrativo. São quase todas essas novelas reimpressões de obras francesas já traduzidas e publicadas em Portugal” (MORAIS, 1979, p. 120). Entre os títulos publicados estão *O diabo coxo*, de Lesage; *Paulo e Virgínia* e *A choupana índia*, de Bernardin de Saint-Pierre; *Cartas de uma peruviana*, de Madame de Graffigny; *Cartas de Heloísa a Abelardo* e uma série de histórias sentimentais. Acrescente-se a esse rol de romances e histórias sentimentais a *História de Carlos Magno* e “[...] a edição brasileira de 1825 do *Sinclair das Ilhas*, único romance publicado por um tipógrafo reconhecidamente liberal, Silva Porto, custeado por subscritores igualmente liberais, com intenções patrióticas como decorre do prefácio do tradutor [...]” (MEYER, 2001, p. 52).

visto que a narrativa da origem do vilão envolve a tradição picaresca e a apresentação de Cervantes como personagem do romance. Cervantes, o autor de *Dom Quixote* (não a personagem Cervantes do romance), também é mencionado no momento em que o narrador enuncia o instrumental de historiador para efetuar a apreciação da crônica histórica do padre Manuel Soares (mais um jesuíta que é uma personagem inventada), assunto a ser abordado na terceira seção do próximo capítulo.

A presença de Cervantes como personagem e como figura icônica do romantismo pode significar que a noção de progresso é tratada no romance pela via da história e da historiografia literárias, cujo bojo é a ironia do autor de *Dom Quixote*. Sob esse aspecto, o realismo apresentado em *As minas de prata* é vinculado à tradição do romantismo, ou melhor, à interpretação que o romantismo, desde os seus primórdios, fornece da personagem Dom Quixote, materializando nessa personagem a força do sonho. O sonho abarca a atividade da imaginação como resistência ao embrutecimento derivado do progresso. Desse modo, Alencar vincula-se à ironia hoffmanniana porque faz da imaginação um elemento do plano composicional que intervém na construção de uma noção linear de progresso.

O aproveitamento que a escolha de um vilão jesuíta confere ao enredo se mostra na utilização da rede de informação manejada pela Ordem de Jesus, possibilitando ao jesuíta estar à frente na disputa pelo roteiro. A correspondência da Ordem permite a Molina se deparar com as cartas enviadas pelo padre Manuel Soares ao Provincial de Lisboa, que versavam sobre os negócios das minas de prata da Bahia, tomando então conhecimento da crônica sobre as minas escrita por Manuel Soares.

Também é o expediente da correspondência da Ordem que torna o vilão ciente do logro realizado na matrícula de Estácio no Colégio de Salvador, que efetivou o moço como noviço fazendo com que a possível fortuna de Robério Dias passasse aos cofres da Companhia de Jesus. O documento do noviciado de Estácio permite que Molina escreva a Dom Diogo de Mariz, no intuito de adverti-lo sobre sua viagem ao Rio de Janeiro e solicitar que somente a ele o roteiro de Robério Dias deveria ser entregue.

O poder de informação da Companhia de Jesus, também irradiado na estreita relação entre padres confessores e devotos, e a infraestrutura material da Ordem são mobilizados no romance de capa e espada brasileiro para criar a vantagem que o vilão tem sobre o herói. A Ordem de Jesus – a principal fonte do conhecimento agenciado no período colonial brasileiro – é caracterizada sobretudo como sociedade secreta e conspiratória, assim identificada no discurso direto de Vaz Caminha: “Não há neste século em canto algum da terra empresa grande que a Companhia não cometa ousadamente; nem segredo oculto que ela não fareje. É

terrível poder, Estácio, que se insinua por toda a parte, pelos palácios e choupanas, como pelas consciências” (ALENCAR, 1967b, p. 244).

A construção do vilão jesuíta apresenta um tema contemporâneo na construção da trama. Segundo Rafaela Mendes Sanches (2015), o caráter antijesuítico apresentado pela voz narrativa de *As minas de prata* é fruto da discussão encetada nas décadas de 40 e 50 e veiculada nos periódicos da imprensa e na *Revista do IHGB*. Dado que permite conectar a intromissão da Companhia de Jesus nos assuntos do Estado em 1609 ao receio verificado no tempo da escrita, de que a Companhia voltasse a exercer a influência em assuntos que não eram da competência eclesiástica, já que o narrador insinua a conduta ética a ser estimulada nas ações políticas do Estado, cujo poder centralizador é assentado na figura do imperador.

A criação de nexos entre passado e presente faz com que o plano romanesco da narrativa esteja em consonância com a questão da integração das regiões de fronteira ao poder do Estado Nacional, reportando aos conflitos ocasionados no período colonial. De acordo com Guimarães (1988), as regiões de fronteira foram uma preocupação política relacionada à centralização do poder do Estado Nacional no projeto de nação criado pelo IHGB, razão pela qual o mapeamento geográfico realizado em viagens exploratórias do território brasileiro publicado na *Revista do IHGB* privilegiou determinadas áreas, as de fronteira, a despeito da premissa de todas as regiões terem a mesma importância.

Na medida em que Estado, Monarquia e Nação configuram uma totalidade para a discussão do problema nacional brasileiro, externamente define-se o “outro” desta Nação a partir do critério político das diferenças quanto às formas de organização do Estado. Assim, os grandes inimigos externos do Brasil serão as repúblicas latino-americanas, corporificando a forma republicana de governo, a representação da barbárie. (GUIMARÃES, 1988, p. 7).

Sob tais aspectos, a condição periférica das personagens secundárias parece não implicar o apagamento dos nexos entre passado e presente, visto que a preservação do território nacional por meio da integração das regiões de fronteira foi tanto uma preocupação do período ficcionalizado quanto do tempo da escrita, pois as áreas de fronteira demandavam atenção por causa dos embargos políticos e econômicos derivados da Guerra do Paraguai. Além disso, a crise mundial da escravidão também propiciava a modulação dos discursos políticos no que se refere ao uso do Poder Moderador, por exemplo, as “*Novas cartas políticas* [de José de Alencar] irrogaram expressamente a D. Pedro a intromissão direta, pessoal, abusiva e inepta nos dois assuntos magnos do Império, a Guerra do Paraguai e a escravidão” (PARRON, 2008, p. 34).



A figuração do passado como pré-história do presente em *As Minas de prata* expõe, na contramão da conciliação política enunciada em *O guarani*, a fragilidade da política derivada da conciliação, que é expressa na crise da centralização do poder do Estado Nacional.

Encaminhando o raciocínio de que no chão histórico brasileiro o romance histórico alencarino pode ser considerado continuador do modelo clássico scottiano, reiteramos que nosso processo de formação social não foi conformado pela luta de classes, mas por conflitos sociais. Nesse sentido, retomamos a questão da insuficiência objetiva verificada por Lukács na Alemanha e na Itália, responsável por não engendrar, a exemplo da França e da Inglaterra, correntes sociais antagonistas. Fato que não impediu que o romance de Manzoni fosse identificado como uma linhagem do romance scottiano, apenas apresentando diferenças no modo de composição por causa da especificidade local: a fragmentação do território italiano.

Sublinhadas na seção anterior, tais diferenças acarretaram, de um lado, a ausência de dialética associada à exposição tanto do lado positivo quanto negativo das personagens centrais de *Os noivos*, pois Lukács (2011, p. 57) observa que “[a] genialidade histórica de Walter Scott [...] evidencia[-se] pela forma como ele apresenta as qualidades individuais de suas personagens históricas centrais”, já “que estas realmente reúnem em si os lados mais marcantes, tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento”. De outro, o caráter crítico (*Krisenhaftigkeit*) da figuração do passado no romance scottiano não é observado no romance de Manzoni, este tematiza determinada situação crítica (*krisenhaftige*).

Na Itália, houve atraso em relação ao processo de industrialização por causa do tardio estabelecimento do Estado Nacional, motivo pelo qual a peregrinação de Renzo expõe a realidade de um território recortado por partes que viviam em guerra entre si, sobressaindo dessas condições de vida o caráter feudal e reacionário. A comparação dessa realidade territorial com a realidade brasileira do tempo da narrativa consiste em a fragmentação também existir, só que em uma extensão territorial extremamente ampla, gerando a especial atenção às regiões de fronteira.

A problemática defesa do vasto território brasileiro já se apresentava no período colonial, época na qual as práticas sociais eram arraigadas na materialidade do latifúndio, conformada por diversas guerras ocorridas entre os grandes proprietários.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *O sertanejo*, por exemplo, tematiza a guerra entre as famílias Monte e Feitosa, indicando a extensão daquela violência nas alterações políticas das duas primeiras décadas do século XIX: “Tais potentados, nados e crescidos no gozo e prática de um despotismo sem freio, acostumados a ver todas as cabeças curvarem-se ao seu aceno, e a receberem demonstrações de um acatamento timorato, que passava de vassalagem e chegava à superstição, não podiam, como bem se compreende, viver em paz senão isolados e tão distantes, que a

Os senhores de engenho do tempo da narrativa apresentavam traços predominantemente reacionários e o comportamento desse grupo assentava-se em práticas similares as do feudalismo. Ainda hoje, a elite rural brasileira se mostra pedante, mandona e extremamente bélica, preservando, portanto, características desse ancestral do período colonial.

Maquiavel (1998) esclarece ter sido *O príncipe* (1532) embasado na experiência, no intuito de alertar sobre como não apenas obter o poder, mas, principalmente, como conservá-lo. Na recepção oitocentista de *O príncipe* foi enfatizada a questão de os fins justificarem os meios quando se trata de ações políticas que efetivem a manutenção do poder conquistado. Conforme Vinícius Dantas e Rodrigo Monteiro (2014, p. 2), a recepção de *O príncipe* em Portugal (séculos XVII e XVIII) ocorreu de modo a acusar “Maquiavel de colocar o interesse dos príncipes acima da religião e dos súditos”. A discussão motivada pelos conselhos que Maquiavel forneceu a respeito da conservação do principado forjou o termo “maquiavelismo”: “vocábulo que denunciava o uso de práticas políticas maliciosas pelos governantes para permanecerem no poder” (DANTAS; MONTEIRO, 2014, p. 2).

A respeito do maquiavelismo, observa-se um ponto de contato entre o romance histórico de Alencar e o romance histórico de Manzoni: a trajetória dos protagonistas é atravessada pela política antimaquiavélica. Ou seja, a incompetência administrativa explorada por meio do maquiavelismo está presente nas vozes do narrador manzoniano e do narrador alencarino, pois ambos os narradores aliam ética e política no desenvolvimento das situações ficcionais. Neste sentido,

Alencar atualiza os intuitos da Companhia, apontando sua história no decorrer dos séculos. Também deixa brechas de suas leituras históricas e ficcionais sobre a Instituição, se pensarmos que, na França, Alexandre Dumas trabalha criticamente com os cardeais Mazarin e Richelieu, e que suas críticas a esses cardeais ecoam nas próprias palavras alencarianas. Tanto no discurso alencariano quanto no discurso dumasiano, os pretextos para que a Instituição chegue aos seus objetivos formulam a tópica “os fins justificam os meios”. (SANCHES, 2015, p. 115).

No romance de capa e espada brasileiro, a sanha de poder é marcadamente explorada na construção do jesuíta Gusmão de Molina, isso implica não só a luta do poder temporal com o poder religioso, mas também, talvez principalmente, a crítica contra o modo de viver da corte do Segundo Reinado. No epílogo, a menção da simplicidade dos trajes das personagens

---

arrogância de um não afrontasse o outro. Quando por acaso se encontravam na mesma zona, o choque era infalível e medonho. Ainda hoje está viva no sertão a lembrança das horríveis carnificinas, consequências das lutas acirradas entre os Montes e Feitosas, mais tarde dos Ferros e Aços. O rancor sanguíneo das dissensões políticas de 1817 e 1824, foram resquícios dessas rivalidades e ódios de família” (ALENCAR, 1967d, p. 285).

é condizente com o despojamento de tudo o que é supérfluo, isto é, no desfecho da narrativa, na descrição que o narrador faz da nova vida das personagens, são valorizadas questões espirituais em detrimento de questões materiais. Isso permite inferir que, ao tematizar a cobiça, o narrador de *As minas de prata* critica o processo civilizatório oitocentista fazendo remissão a

uma “pré-história” do romantismo cujas raízes se encontram no desenvolvimento antigo do comércio, do dinheiro, das cidades, da indústria, e que se manifesta ulteriormente, sobretudo na Renascença, por reação à evolução e aos bruscos impulsos do “progresso” rumo à modernidade. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 71).

Em consequência, a voz narrativa sublinha duas vertentes identificadas na trajetória da Companhia de Jesus, a espiritual e a política. A primeira é associada à personagem padre Inácio de Louriçal, que se esmerava na atividade de missionário catequizador; a segunda é representada pelos interesses individuais do padre Gusmão de Molina. Sob este aspecto, os conselhos a D. Pedro II registrados nas *Novas cartas políticas* e o território defendido em *As Minas de prata* ilustram que aliar política e ética é conduzir-se de modo a não sobrepor o interesse do governante (ou de determinados grupos) acima da religião e dos súditos.

Levando em consideração os aspectos até aqui explanados, *As minas de prata* pode ser considerado um romance da linhagem do modelo clássico scottiano por privilegiar a centralidade de personagens do povo em detrimento do espaço ocupado por personagens históricas principais, bem como por trazer para o centro da ficcionalização do passado determinada crise da história nacional que possibilita a criação dos nexos entre passado e presente.

Resta-nos então discorrer sobre as diferenças acerca da figuração do passado verificada em *As minas de prata* em relação às características de narrativas que se apropriam da matéria histórica na construção da fabulação, com o propósito de demonstrar como a figuração da autenticidade histórica – a expressão das ideias e sentimentos das personagens conforme o modo de viver da época ficcionalizada – é muito bem realizada nesse romance.

Alcmeno Bastos [2005] elabora um panorama acerca dos romances históricos (ou assemelhados) produzidos por escritores brasileiros além de José de Alencar, com o propósito de abordar as características das obras; a publicação das narrativas abrange o período de 1843 a 1881: *Um roubo na Pavuna* (1843), de Azambuja Suzano; *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes* (1848) e *Recordações dos tempos coloniais* (1856), de Teixeira e Souza; *O aniversário de Dom Miguel em 1828* (1839) e *Jerônimo Corte Real* (1865), de João Manuel

Pereira da Silva; *As mulheres de mantilha* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo; *Padre Belchior de Pontes* (1876-1877), de Júlio Ribeiro; *Maurício ou Os paulistas em São João Del Rei* (1877) e *O Bandido do Rio das Mortes* (1905), de Bernardo Guimarães; *Os índios do Jaguaribe: história do século XVII* (1862), *Um casamento no arrabalde* (1869), *O cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), de Franklin Távora.

A análise desses romances considera dois eixos, um deles é se podem esses textos ser considerados ou não romances brasileiros, referindo-se essa tipologia à figuração de personagens e espaços brasileiros na narrativa. *Jerônimo Corte Real* (1865) é publicado na mesma década que o foi *As minas de prata*, a respeito do texto de João Manuel Pereira da Silva, Bastos ([2005], p. 2) observa: “além da pequena extensão que o torna mais consentâneo com a modalidade do conto do que com a do romance, o assunto não brasileiro e a postura ideológica do narrador afastam *Jerônimo Corte Real* da tipicidade do romance brasileiro, histórico ou não”. A ação, ao invés de se passar no Brasil, se passa em Portugal, e os protagonistas são portugueses.

O outro eixo da análise de Bastos concentra a “reconstituição histórica” efetivada na fatura, por exemplo, em *Gonzaga ou A Conjuração do Tiradentes*, “mais do que o peso da reconstituição histórica, serve-se Teixeira e Sousa do instrumental do folhetim de capa e espada, tão vivo à época” (BASTOS, [2005], p. 5). Apesar de tal termo sugerir uma figuração espaço-temporal que pretende reproduzir o passado fielmente, notamos que Bastos refere-se especificamente ao peso que a vingança de um inimigo desconhecido tem no infortúnio de Tiradentes, despojando a narrativa da verossimilhança histórica necessária à apropriação dos dados da narrativa histórica. Ou seja, parece-nos que a expressão “reconstituição histórica” está associada ao modo como se dá a apropriação da matéria histórica na ficcionalização do passado, não a uma reconstituição fiel do passado.

*As duas órfãs*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva, publicada em 1841, não está no *corpus* de análise de Bastos. Não se trata de um romance, apesar de o termo ter sido impresso abaixo do título. Como se dá com *Jerônimo Corte Real*, a curta extensão da narrativa *As duas órfãs* é própria do gênero conto. A narrativa é dividida em cinco partes (“A Guerra, A Batalha, O Bilhete, Desesperação infernal, Conclusão”) e apresenta a batalha entre holandeses e brasileiros ocorrida em 1837, em Porto Calvo, colocando em cena as *entidades imigrantes* Maurício de Nassau, Henrique Dias, Filipe Camarão e Clara Camarão.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> D. Severa, personagem de *Guerra dos Mascates* que descende da nobreza envolvida na defesa de Olinda contra as investidas dos holandeses, é fã da bravura de Clara Camarão. Após ter lido o conto de Joaquim Norberto Silva, confessamos que também nos tornamos fã de D. Clara, que repetia “– Vitória ou morte! [...]”,

A batalha funciona como fundo histórico para a intriga envolvendo Mariana, Isabel e Diniz Gonçalves, este ama Mariana e é por ela amado, sendo Isabel rejeitada no amor por Diniz, cuja afeição por Isabel condiz com o afeto fraternal, visto que ela e Mariana foram criadas como filhas de Afonso Gonçalves, pai de Diniz. Após Clara Camarão ter insuflado o ânimo das mulheres para a luta, Isabel, no campo de batalha, pretende alvejar Mariana, que luta ao lado de Diniz: “Trêmula como a taboca com o rumorejar da viração, armou o mosquete, e na desditosa amiga, na infeliz rival, que odiava mais que aos contumazes holandeses, disparou a arma” (SILVA, 1961, p. 222). Esse é outro fragmento que exemplifica a dicção folhetinesca do narrador. Verifica-se que, assim como ocorre em *Gonzaga ou A Conjuração do Tiradentes*, o instrumental do folhetim de capa e espada prevalece na estruturação de *As duas órfãs*, decorrendo disso que a matéria histórica torna-se pano de fundo para o desenvolvimento da intriga envolvendo o triângulo amoroso.

*As minas de prata* mobiliza a convenção do modo romanesco de modo que o instrumental de capa e espada não comprometa o veio realista empregado na figuração do passado. A orquestração do modo romanesco possibilita ficcionalizar o período colonial fazendo com que o sentimento de autenticidade histórica brote a partir do modo de viver das personagens. A passagem na qual mestre Brás, o taberneiro, responde a Dom Fernando de Ataíde não saber o paradeiro de Dom José de Aguiar (irmão de Inesita) é um exemplo de como as ideias e sentimentos encontram-se de acordo com o chão histórico no qual se desenvolveram:

- Peão, tu persiste em negar que D. José está em tua casa?
- Persisto na verdade, senhor cavalheiro.
- Pois, guiai-me a casa de tavolagem.
- Qual tavolagem, Senhor D. Fernando?
- A tua, burlão!...
- Virgem Maria Santíssima! Que heregia, meu fidalgo!... Joaquim Brás, o taberneiro, com casa de tavolagem! Onde chegais, que tal coisa vos meteram na cabeça; pois em toda a cidade do Salvador e sua redondeza, ninguém tal dissera! (ALENCAR, 1967b, p. 218).

A jogatina efetuada na casa do taberneiro é o segredo de polichinelo. Ninguém diz nada sobre ela porque essa é uma prática proibida. Os frequentadores são militares de patentes variadas e fidalgos viciados em jogo. O silêncio relacionado à existência da casa de tavolagem equivale à dissimulação apresentada nos jogos de poder, bem como à dissimulação dos

---

esporeando seu fogueiro palafrém, que respirando enxofre e morte e tascando o freio envolto em espuma, em fogo e em sangue, se inflamava com o espetáculo da batalha, relinchava pulsando a terra com as patas” (SILVA, 1961, p. 220). Esse fragmento fornece uma ideia da dicção folhetinesca que perpassa a narrativa.

agentes que deveriam autuar mestre Brás, mas gastam tempo e dinheiro na atividade proibida, assim indicando a corrupção que atinge todos os estratos sociais daquela sociedade.

Outro exemplo de expressão da autenticidade histórica diz respeito à atividade de capitão-do-mato exercida pela personagem João Fogaça. João Fogaça se tornou capitão-do-mato por causa de um equívoco sentimental. Alencar cria uma personagem que, paradoxalmente, reúne atributos físicos para tal ofício e apresenta índole contrária ao desempenho da atividade. O narrador descreve o tipo de ação que o ofício de capitão-do-mato demandava:

Naquela época em que a floresta confrontava com a cidade e quase lhe invadia os quintais, oferecendo ao crime como ao vício coto seguro e asilo contra a vindita da lei, o capitão-do-mato foi ofício de importância. Era quem melhor policiava o estado, e ia aos desertos sertões trazer o réu à justiça, o escravo ao senhor, e perseguir as hordas selvagens quando infestavam a vizinhança dos povoados. (ALENCAR, 1967b, p. 120).

A propensão de João para tal ofício é embasada em dois aspectos, na corpulência da personagem e na intimidade que ela tem com a floresta desde a meninice: “A gente do lugar chamava-o caiporinha, de uma palavra tupi que significa – habitante da floresta” (ALENCAR, 1967b, p. 119). Alencar contrasta o traço grotesco referente ao desengonço corporal com a “excelente índole” apresentada pela personagem. Eis alguém de robustez e saber propícios para o desempenho da função, todavia, a excelente índole de João engendra a discordância em relação à brutalidade necessária ao mister de capitão-do-mato, razão pela qual o narrador também informa que João Fogaça não teria aceitado esse ofício se não fosse ter vivenciado uma desilusão amorosa.

Daí a profissão consiste no meio de evasão da personagem, que desafoga a má sorte entregando-se ao ofício de capitão-do-mato com a intensidade que teria se entregado ao amor de Mariquinhas dos Cachos.

Dito de outra maneira, a discrepância entre o homem que ama Mariquinhas (e é por ela amado) e o capitão-do-mato que subjuga cem caboclos e os traz na ponta da chibata, fazendo deles seu exército pessoal, poderia consistir em uma incongruência relativa à construção da personagem, o que não ocorre porque a violência intrínseca ao cargo permite ao caiporinha dar vazão à tristeza por meio da brutalidade. No modo romanesco, o amor é o principal motor das ações, nesse sentido, o veio realista surge da circunstância da vida da personagem, porque a truculência exigida pela função de capitão-do-mato é proporcional ao amor que a personagem calou.



A violência ganha dimensão por ser praticada por um sujeito pacato, capaz de compreender a poesia da natureza. Guardadas as diferenças de estratégia narrativa, João Fogaça e Diadorim (personagem de *Grande sertão: veredas*) são personalidades em que a sanha violenta instigada pela perda e o enlace poético com a natureza constituem a vida errante na qual se lançaram.

Sobre os romances históricos de Franklin Távora, Bastos comenta a intenção de o escritor elaborar uma “Literatura do Norte”, em contraponto a do Sul, apresentando o autor de *O cabeleira*, no prefácio deste romance, a seguinte justificativa para essa proposição: “As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais do Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra” (TÁVORA, 1977, p. 10). O motivo pelo qual o Norte é o espaço geográfico no qual podem ser encontrados elementos autenticamente brasileiros é ele, diferentemente do Sul, ainda não ter sido invadido em massa pelos estrangeiros. Bastos também registra o acento documental de Távora empregado na elaboração dos romances do Norte.

O traço documental é saliente na fabulação de *O cabeleira*. Távora utiliza as trovas populares sobre um temido bandido que assolou Pernambuco e seus arrabaldes na década de setenta do século XVIII para criar o enredo de seu romance, que tematiza a desmedida violência de um fora-da-lei e sua posterior conversão. O narrador entremeia a ação de José Gomes (o Cabeleira) e seu grupo com passagens nas quais são fornecidas informações acerca de eventos e personagens históricas. No capítulo III, por exemplo, os quinze parágrafos iniciais informam sobre a peste (a bexiga) ocorrida em 1775, comparando a devastação ocasionada pela epidemia com a mortandade causada pela grande seca sobrevinda após o contágio.

Para ilustrar o como o cunho documental é preponderante em *O cabeleira*, aproveitaremos o romance de Manzoni, que também apresenta questões relacionadas a uma doença contagiosa ocorrida no período histórico ficcionalizado. Em *Os noivos*, o desfecho da peregrinação das personagens é focado nos eventos ocasionados pela peste, assim, os comentários do narrador referindo nomes e circunstâncias extraídas da crônica de Ripamonti não são descolados das situações ficcionais organizadas no enredo, constituindo os eventos históricos relacionados à peste ramificações das situações ficcionais.

A peste em *O cabeleira* é a deixa para o narrador mencionar o bispo Dom Tomás da Encarnação, por ter o religioso reunido dinheiro e víveres para as populações mais atingidas pela pobreza, que são roubados pelo grupo de Cabeleira. O narrador de Manzoni igualmente registra os bons feitos de religiosos na erradicação da epidemia, contudo, não o faz de forma a



listar uma série de nomes e ações que nada tem a ver com as situações desenvolvidas no enredo. A primazia do documental em prejuízo da adesão da matéria histórica à fabulação é percebida quando o narrador de Távora alonga-se em listar nomes próprios realizando a sinopse da eminente generosidade de cada vulto histórico da cadeira episcopal de Olinda.<sup>50</sup>

Quando Goethe critica o historiador ter sobressaído ao poeta no momento em que a peste torna-se a condutora das situações ficcionais de *Os noivos*, a crítica foca o modo de exposição dos fatos históricos ser similar a prosa burocrática dos cronistas, o que resulta em desequilíbrio relacionado à poesia da linguagem, inferindo-se aí o apelo ao documental. A relevância dada ao aspecto documental parece-nos mais evidente em *O cabeloira*, visto que a ficcionalização do passado é feita de maneira a não configurar a adesão dos fatos históricos às situações ficcionais organizadas no enredo, o que corrobora a presença do rol nomes que, embora pertencentes à história do Norte, estão presentes apenas pelo exemplo que deveriam ser para os pósteros.

Em outras palavras, um bloco de informações situa o período ficcionalizado, todavia, o tipo de informação fornecida e a extensão dessas informações não efetivam a adesão da matéria histórica à composição harmônica dos elementos ficcionais; a seleção dos fatos registrados pelo narrador funciona como preâmbulo da ação dos bandidos, mas o traço documental faz com que os fatos reportados prejudiquem a fluência da narrativa. Entretanto, a desproporção configurada pelo apelo ao documental apresentada na fabulação não impede que o romance de Távora contenha passagens excepcionais envolvendo a perseguição aos bandidos e a luta destes para preservar a condição de homens temidos por sua valentia e audácia.

Vale lembrar que o centro de nossa investigação são os usos da ironia romântica nos romances históricos alencarinos, portanto, não é nossa intenção fornecer uma exposição detalhada da produção do romance histórico romântico brasileiro. Foram registradas somente algumas características de narrativas que se apropriam da matéria histórica para compor a fabulação, no intuito de sinalizar as diferenças apresentadas no construto de *As minas de prata*. Uma delas é o romance de capa e espada brasileiro ser a narrativa de maior fôlego de

---

<sup>50</sup> “Assim, D. Francisco de Lima morreu tão pobre que se lhe encontraram de seu 40 réis em dinheiro. Ele havia despendido todas as rendas da mitra na sustentação de trinta missões de índios [...]. D. José Fialho não deixou nunca de exercitar as funções pastorais com honra sua e proveito público. Por ocasião de uma epidemia que grassou na província, este respeitável antístite frequentou o púlpito, visitou os enfermos [...]. Dom Luís de Santa Teresa deu começo ao palácio da Soledade, e concorreu para fundação dos recolhimentos de Olinda, Iguaçu, Afogados e Paraíba [...]. D. Francisco Xavier Aranha concluiu o sobredito palácio, realizou melhoramentos na igreja da Sé e em várias outras igrejas [...]. Depois de D. Tomás dignificaram ainda aquela cadeira [episcopal de Olinda] D. Diogo de Jesus Jardins, o esmoler, D. Azevedo de Coutinho, o sábio, D. Marques de Perdigão, o piedoso, o pacificador dos cabanos” (TÁVORA, 1977, p. 30).

José de Alencar, quiçá do romantismo brasileiro, apresentando em torno de quinhentas páginas, volume significativamente maior em comparação ao número de páginas dos demais romances (históricos ou não) produzidos nesse período.

Outra diferença diz respeito ao modo romanesco não acarretar desequilíbrio formal no que concerne à articulação da matéria histórica à fabulação, de modo a sobressair o traço documental (caso de *O cabeleira*), ou de fazer com que o folhetinesco prevaleça em detrimento da verossimilhança histórica criada na verossimilhança interna da narrativa (caso de *Gonzaga ou A Conjuração do Tiradentes*), ou ainda, que a matéria histórica se configure como fundo histórico/cenário em prol da primazia do instrumental folhetinesco (caso de *As duas órfãs*).

Depois de elucidadas as características composicionais que fazem *As minas de prata* ser um romance capaz de ombrear com os romances históricos scottianos, abrimos um parêntese para observar uma coincidência em relação às personalidades literárias de Walter Scott, Alessandro Manzoni e José de Alencar, no intuito de elucubrar sobre as possíveis contribuições dessas personalidades na composição de seus romances. Lukács afirma que a personalidade literária conservadora de Scott é responsável por exprimir o “caminho do meio” no enfrentamento das crises históricas da Inglaterra:

Paradoxalmente, a grandeza de Scott está ligada ao seu limitado conservadorismo. Ele procura o “caminho do meio” entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa. Essa tendência fundamental de sua figuração se expressa de imediato no modo como ele inventa a trama e escolhe a personagem principal. (2011, p. 49).

O conservadorismo de Scott engendra a configuração do herói médio, já o conservadorismo de Manzoni, que não foi mencionado por Lukács como fator que contribui para o arranjo ficcional, poderia condizer com o modo pelo qual Manzoni faz da experiência de Renzo uma versão popular do *Bildungsroman*, superando a figuração dos indivíduos verificada nas personagens scottianas. O conservadorismo da personalidade literária de Alencar, de quem Lukács provavelmente não teve notícia da existência, talvez seja responsável pelo narrador expressar uma visão do passado consoante às ideias de Rousseau, que versam sobre a causa da corrupção do homem ser a civilização, em contraponto ao romance reacionário de Chateaubriand.

Esse embate entre ideólogos opostos envolvendo a concepção de civilização de José de Alencar, utilizada na figuração do período colonial, pode ser um rastro para o entendimento da fricção entre o ideal e a realidade social, que Vasconcelos sugere ser de

autoria da matéria histórica sem que seja partícipe a consciência do romancista. O bosquejo das personalidades literárias não é levado em consideração na análise dos romances históricos alencarinos, trata-se apenas de uma reverberação da voz de Lukács abarcando o movimento dialético da personalidade conservadora do autor, que pode vir a exprimir na fatura as contradições do processo histórico no qual ele está inserido.

No próximo capítulo serão observados os usos da ironia romântica em *O garatuja*, em *Guerra dos mascates* e no capítulo XIX de *As minas de prata*. A seção inaugural discorre acerca do desdobramento mais reconhecido da ironia romântica, a autorreferencialidade, quando avulta a metalinguagem que faz com que a narrativa desvele as especificidades do construto. Esse uso da ironia é identificado em *O garatuja*. Em *Guerra dos mascates*, além da autorreferencialidade notada nas instruções dadas nos paratextos, o uso da ironia abarca a constituição da autoironia como recurso utilizado na figuração artística que José de Alencar faz de si próprio no romance.

Outro uso da ironia romântica nos romances históricos alencarinos envolve o diálogo com *Dom Quixote*, de Cervantes. Já observamos a paródia da dupla de *Dom Quixote* realizada em *O sertanejo*, neste trabalho, abordaremos a ironia contida no capítulo XIX de *As minas de prata* relacionada ao autor de *Dom Quixote*; uso da ironia que apresenta uma ou mais narrativas derivadas de outra narrativa.

## 4 OS USOS DA IRONIA ROMÂNTICA NOS ROMANCES HISTÓRICOS DE ALENCAR

### 4.1 O NARRADOR-CARICATURISTA DE *O GARATUJA*

Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou objetos, e essa comparação provoca o riso.

(*Comicidade e riso*, Vladímir Propp)

*Alfarrábios: crônica dos tempos coloniais*, publicado em 1873, reúne três narrativas, entre as quais se inclui *O garatuja*, que traz como protagonista a personagem Ivo. Ivo é um garoto enjeitado que, na verdade, não o é, pois vive com sua mãe, Rosalinda, que engravidou solteira, por esse motivo, quando a criança nasceu, a família teve a ideia de depositá-la à porta da casa como se fosse um bebê abandonado.

Ivo é apaixonado por Marta e as situações ficcionais são organizadas em torno das tentativas de união desse par. Marta é filha de Miquelina e de Sebastião Ferreira Freire, tabelião envolvido em uma alteração com os seminaristas de Manuel de Souza e Almada, pontífice da cidade fluminense.

No enredo de *O garatuja*, o namoro de Ivo e Marta é entrelaçado a um episódio histórico ocorrido em 1659, relatado nos *Anais do Rio de Janeiro* por Baltasar da Silva Lisboa. Para a compreensão de como a fonte histórica é apropriada por José de Alencar, reproduziremos praticamente todo o § 30 dos *Anais do Rio de Janeiro*, porque, apesar de extenso, propicia clareza em relação ao aproveitamento ficcional do episódio da excomunhão do ouvidor-geral Pedro de Mustre Portugal:

Magoado vivia o povo com as contrariedades dos successos de tempo; eis que hum novo successo veio excitar-lhe o alarme e a consternação por causa da excommunhão com que o Administrador da Jurisdicção Ecclesiastica acabava de fulminar contra o Ouvidor geral Pedro de Mustre Portugal, ao tempo que se embarcava em razão do seu Officio para a capitania do Espirito Santo; veio aquelle Ministro á Sessão da Camara em 5 de novembro de 1659, e ali comunicou ter sido notificado pelo Vigario geral o Licenciado Francisco da Silveira Villalobos, para

remeter ao seu Juizo huma devassa dentro de três dias, com a pena de ser declarado excommungado, e como tal o declarou em 31 de Novembro daquele ano, por não ser licito remeter a devassa que pedira. Não se tinha até então visto excommungarem-se aos Ministros Reaes: o povo ficou inserto se o Presidente da Commarca estava ou não excomungado [...]. O Padre Rafael Cardoso notificou áquelle Ministro, para que dentro em tres dias que lhe consignava pelas tres Canonicas admoestações, remetesse ao Juiz Ecclesiastico a devassa que tirára contra os familiares da casa do Prelado. (LISBOA, 1835, p. 309-310).

A sentença de excomunhão contra Pedro de Mustre ordenada por Almada, viabilizada pelo vigário forense Francisco da Silveira Villalobos e executada pelo padre Rafael Cardoso também ocorre em *O garatuja* pelo fato de o ouvidor-geral não remeter à competência da jurisdição eclesiástica a investigação da queixa contra os seminaristas de Almada. A denúncia havia sido feita pelo cartorário do rei Sebastião Ferreira Freire, pois fora alvo de uma assuada dos seminaristas.

Todos os envolvidos no episódio da excomunhão listados acima foram figurados como personagens de *O garatuja*. Além disso, as três admoestações canônicas proferidas como ameaça caso o ouvidor não remetesse a denúncia ao foro eclesiástico, bem como a excomunhão do ouvidor no momento do embarque para a capitania do Espírito Santo, consistem em ocorrências registradas na crônica de Lisboa que são plasmadas nos eventos ficcionais.

Na narrativa de Alencar esses acontecimentos são provocados por Ivo – o protagonista alcunhado garatuja – é o pivô do conflito estabelecido entre o padre Almada e Sebastião. Os seminaristas atrapalhavam o namoro de Ivo com Marta, esta era refém das zombarias dos pupilos do padre por ser a casa do prelado vizinha da casa de Sebastião. Quando a impertinência dos seminaristas azedou o humor de Ivo, este lhes aplicou um doloroso trote, que os seminaristas revidaram com um ataque ao tabelião, pois pensavam ter sido Sebastião o responsável.

Destarte, a crônica colonial que Alencar se propõe a escrever ao recortar o episódio histórico da excomunhão do ouvidor-geral é eminentemente cômica, característica já evidenciada no prefácio de *O garatuja*, cuja verve burlesca indica dois pontos a serem demonstrados nesta análise, a saber, a dubiedade que estrutura a narrativa e o caráter metalinguístico da composição.

O título do prefácio de *O garatuja* é “Cavaco”: “Conversação amigável, simples e despreziosa; atenção; resposta; mostras de enfado ou zanga da parte de quem é troçado ou

ridicularizado”.<sup>51</sup> As significações que se articulam em uma possível oposição (conversação amigável e mostras de zanga da parte do troçado) são constitutivas da dubiedade apresentada em *O garatuja*, visto que a narrativa, além de expor como teriam se dado as mostras de zanga das partes envolvidas na excomunhão do ouvidor-geral, também apresenta a zanga do autor no que diz respeito ao modo excuso de se fazer política.<sup>52</sup>

A zanga do autor também é percebida na forma como o narrador maneja a caricatura verbal de modo a estruturar a narrativa; no prefácio, o autor demonstra sua zanga ao garantir que, em relação à pesquisa histórica realizada para a elaboração de *O garatuja*, seu arquivo “não custou um ceitil aos cofres públicos, nem aspira à honra de ser comprado pelo governo do Sr. D. Pedro II, como está em voga desde a consciência até as leis, que tudo hoje em dia se vende, por atacado ou a varejo, em códigos ou empreitadas” (ALENCAR, 1967a, p. 4).

Já a conversa amigável referenda o tom anedótico inscrito tanto no prefácio do autor quanto no discurso do narrador, pois descortina a característica prosaica dos textos. Sob esse aspecto, em “Cavaco”, o autor declara que os detalhes que escaparam a Baltasar da Silva Lisboa, o comezinho em relação ao episódio da excomunhão, ele conseguiu saber por estabelecer uma desprestenciosa conversa com o seu arquivo, isto é, com um ancião que encontrara no Passeio Público, homem de noventa e três anos, “o qual se [lh]e afigurava a metempsicose de algum poento in-fólio da Biblioteca Nacional, que porventura fugira da janela, e se abrigava à sombra dos castanheiros para livrar-se da fúria arqueológica dos antiquários” (ALENCAR, 1967a, p. 4).

Integra o prefácio em questão uma nota de rodapé cujo conteúdo gostaríamos de abordar.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> As narrativas alencarinas que ficcionalizam o passado colonial tendem a apresentar uma elaboração da linguagem que inclui o traço arcaizante, motivo pelo qual os termos “cavaco”, “garatuja”, “regateira”, utilizados para indicar a ambiguidade que estrutura a narrativa, foram consultados no *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, em cujo prefácio à 10ª edição há o seguinte esclarecimento: “Contrariando a norma adotada neste Dicionário, de fugir aos arcaísmos – embora não de modo absoluto – aos que havia acrescentei muitos e muitos, sobretudo na presente edição. Ante uma obra, científica ou literária, de caráter histórico, como se há de avir o leitor com um dicionário unicamente de termos modernos? Como poderá ler com todo o proveito, por exemplo, as *Lendas e Narrativas*, de Herculano, ou seus romances?” (FERREIRA, 1983, p. XIV).

<sup>52</sup> Conforme observa Lira Neto (2006, p. 295): “Preterido em sua ambição [de se tornar Senador], [Alencar] transformou-se em animal ferido. Enfermo, praticamente um velho aos quarenta anos, buscou concentrar o que ainda lhe restava de forças para travar um embate final, de vida ou morte, contra D. Pedro II. Se antes se revelara uma pedra no sapato imperial, agora transformaria a antiga animosidade em obsessão”.

<sup>53</sup> “Ou o velho era mesmo rijo ou estava brincando com Alencar: segundo cálculo que nos fez o cartógrafo e estudioso das coisas cariocas Eduardo Canabrava Barreiros, do Passeio Público à Pavuna, pelas vias de acesso de então, havia uns bons 28 km. E só de ida! Daí a gabolice do velho. – N. da E.” (1967a, p. 4).

Na nota é registrada a longa distância do Passeio Público à Pavuna por causa de o ancião ter dito a José de Alencar que fazia esse trajeto a pé aos oitenta anos, daí a nota explicitar que se tratava de uma “gabolice do velho”. De uma gabolice sem dúvida se tratava, porém, o velho a ser apontado não é o da casa dos oitenta, e sim o que criou um arquivo em forma de ancião. Essa nota de rodapé significa que, na segunda metade do século XX, alguém familiarizado com o universo dos livros acreditou na existência de um ancião apresentado pela metáfora da metempsicose, que, convenhamos, é sobretudo burlesca!

É empolgante deparar-se com um acontecimento em que os procedimentos expressivos conseguem promover a inversão que faz a ficção determinar um evento da realidade concreta, por exemplo, a elaboração da mencionada nota de rodapé. Esse acontecimento reforça o cunho jocoso de *O garatuja*, visto que a fonte histórica inventada por Alencar envolve a memória de um ancião que existe pela imaginação do romancista. Indo mais além, visto que tratamos neste trabalho dos veios da ironia romântica na ficção alencarina, o ancião também poderia ser um alter-ego do autor, o prosador de quarenta anos figurado no ancião de noventa e três anos.<sup>54</sup>

O ancião-alfarrábio consiste em um procedimento expressivo que possibilita à ficção inscrever-se no campo da narrativa histórica. Assim, a perspectiva da história oficial é relativizada para que a ficção possa mostrar que é significativa a possibilidade de as coisas terem se passado da forma exposta no romance. Neste sentido, o burocratismo da linguagem da crônica de Baltasar da Silva Lisboa, o autor, no prefácio, a computa ao estigma compartilhado pelos compiladores de notícias, intrometidos com mania enciclopédica, “recheando a história com os lardos de uma erudição rançosa” (ALENCAR, 1967a, p. 3).<sup>55</sup>

<sup>54</sup> José de Alencar não foi favorecido no quesito saúde, motivo pelo qual aparentava ser velho aos quarenta anos. Sob esse aspecto, o autor entabular conversa com um alter-ego ancião e utilizá-lo como fonte dos dados históricos incorporados ao romance consistiria em uma figuração artística de si com a qual E. T. A. Hoffmann exultaria.

<sup>55</sup> Este fragmento pertence ao § 38, mencionado em “Cavaco”, prefácio de *O garatuja*, como um dos parágrafos – de erudição rançosa – que relata o episódio da excomunhão: “Depois de repetir aquelles solidos fundamentos, propôz razões juridicas dos Doutores clássicos, como Farinaceo na sua pratica criminal questão 101 n.º 70, seguido por Segismundo, Scacia de *appelationibus* questão 17 Limitação 22 n.º 47, os quaes suntentão haver a appellação suspendido o efeito da pena da excomunhão [a Pedro de Mustre Portugal], doutrina esta seguida pelo Vigário Geral do Arcebispado de Lisboa, Manuel Temudo da Fonseca, na terceira parte das suas decisões, decisão 322 n.º 7 e 8 ibi – *Censuræ latæ postilam interpositam sunt nulle, et nullum effectum, nei ligamen producent* – O que seguirão todos os Autores Ecclesiasticos, que não ligava a censura depois de interposta a apellação juridicamente fundada nas leis do Reino, e Sentenças proferidas em casos identicos, segundo as quais não tinha o Ouvidor obrigação de remetter [à jurisdição eclesiástica, por solicitação de Manuel de Souza Almada] a devassa pedida [pelo Ouvidor a partir da denúncia feita por Sebastião Ferreira Freire], estando conclusa em segredo de Justiça, além de ser pessoa incompetente e sem jurisdição o que a advocava [...]” (LISBOA, 1835, p. 317-318).



À linguagem empolada, por causa das intermináveis citações e da abundância de códigos institucionais, o narrador contrapõe o tom anedótico da conversa “amigável” e “despretensiosa” lançada no prefácio.

Uma das personagens destacadas em *O garatuja* é Pôncia da Encarnação, que ganhava a vida como regateira e enredeira; o vocábulo “regateira” indica tanto a profissão de vendedora ambulante quanto a inclinação para a palração. Quando Ivo trama para que seu futuro sogro vença a ação impetrada contra os seminaristas de Almada, sua ideia é colocar a população contra o padre, razão pela qual vai até Pôncia, para lhe contar sobre a sentença de excomunhão que sofrera o ouvidor, sabendo de antemão que ela espalhará a notícia.

Ivo acrescenta uma informação à efeméride da excomunhão, no intuito de que Pôncia use seu poder de mexeriqueira para difamar a já não tão sólida reputação de Almada, dando a entender que a queixa fora registrada porque o padre mulherengo estava se engraçando com Miquelina e com Marta. Note-se o esmero da coloquialidade presente no discurso direto de Ivo:

– O ouvidor não fez nada de mais, tia Pôncia. O prelado, ou lá sua gente, que eu não duvido fosse ele mesmo, começou a desinquietar a família do tabelião, e como este não esteve pela graça, deram-lhe uma assuada. Era o caso de devassa, e o Dr. Pedro de Mustre por queixa de Sebastião Ferreira, tratou logo de tirá-la, como tinha de obrigação. Daí vem tudo. (ALENCAR, 1967a, p. 61).

A reação de Pôncia ao receber a notícia da sentença de excomunhão é esta: “– *Abrenuntio!... Credo!...* Quem se pode julgar seguro quando a gente grande leva dessas!...” (ALENCAR, 1967a, p. 59). Por um lado, o espanto de Pôncia sugere que, se as escapadelas da gente grande estão sob a mira da punição, haveria garantia em relação à ordem da cidade? De outro, clarifica o entendimento de que, se o “tempo fechou” para os detentores do poder, Pôncia [Pilatos] que se cuide.

A caracterização de Pôncia como regateira é correlacionada às características dos jornais da época de José de Alencar: ambulantes e faladores. Informação importante no que diz respeito ao que é tematizado em *O garatuja*, isto é, o efeito provocado pelo ridículo.

Há outro aproveitamento da crônica de Lisboa, que apresenta um dos motivos pelo qual, apesar da deferência religiosa e do temor da excomunhão, a população aderiu à causa de Sebastião: “A insistência que fizera o prelado para a mudança da Matriz, era ainda muito recente, e deixara viva no espírito popular certa indisposição contra o Dr. Almada” (ALENCAR, 1967a, p. 62). Os (maus) antecedentes do pároco foram registrados por Lisboa (1835, p. 321):

Manoel de Souza Almada, intentava mudar, desfabricar, e destruir a Igreja da Sé, e Parochia de S. Sebastião, para a Ermida do Patriarcha S. José; e como não convinha mudança, destituição á veneração, e duração que tem esta cidade ao Martyr S. Sebastião, por ser o padroeiro, de cuja protecção se intitidou e tomou a cidade, obrando nela milagres que os antigos moradores experimentarão visivelmente na conquista della, e os presentes tinham por verdadeira tradição.

O narrador comenta que o Senado também desejava tal transferência, mas não havia se posicionado a esse respeito por receio de ir além do que convinha a um servo do rei e, ao ser desautorizado pelo poder clerical, o Senado utilizava a tradição do povo como escudo para o embate com Almada. Este, confrontado em seu exercício administrativo, ameaçou o Senado de excomunhão. A faceta de encenqueiro de Almada foi frisada com o propósito de destacar o principal motivo da insurreição popular contra o padre: o efeito ridículo provocado pela caricatura de Ivo.

A caricatura de Ivo apresenta Almada e os seminaristas figurados como porcos sendo expulsos por São Sebastião, que colocava seu poder de padroeiro e protetor da cidade nas mãos de Sebastião Ferreira Freire:

No alto do pelourinho estava um retábulo armado com pintura de transparente. A tela escurecida pelo anverso com cabeças de breu representava em grande o vulto de São Sebastião, baixando do céu ao morro do castelo. Com uma vergasta que tinha na mão direita, o divino padroeiro expelia da sua cidade uma caterva de porcos que se tinham introduzido nela e estavam a fossar-lhe os muros. Na mão esquerda tinha o Santo arvorada sua bandeira, e a confiava à guarda de Sebastião Ferreira Freire, ali pintado em própria figura. (ALENCAR, 1967a, p. 66).

Em seguida, o narrador tece este comentário:

O respeito de que o caráter sacerdotal cingia o prelado, a força moral, essa formidável barreira que resiste às iras populares, nos seus mais terríveis assomos, o ridículo a acabava de aluir com um sopro. Era a obra de Ivo, bem se percebe, a tal alegoria ou como hoje diríamos, a caricatura, e não ficava somenos nem pelo chiste, nem pelo desenho, às melhores que figuram aí pelas ruas da corte em dias de carnaval. (ALENCAR, 1967a, p. 66).

Ao final do capítulo (“Processo pelo qual inventou o Ivo o que hoje se chama o homem da situação”) que contém os últimos dois excertos, o narrador assevera que a petulância e o desembaraço do traço de Ivo são similares à práxis dos jornais, em cujas páginas um chefe de partido é forjado sem que a participação do povo seja necessária.

A habilidade de Ivo para o desenho foi o motivo de sua expulsão do colégio dos jesuítas, porque ele fez uma caricatura que aludia à cobiça da Ordem. A partir da expulsão, a

personagem dá mostras de sua arte desenhando com carvão nos muros das casas, evento que o narrador aproveita para remeter o leitor ao tempo da escrita, visto que “[...] o povo divertia-se a ver as diabruras do rapaz, como hoje em dia nos pasmatórios da Rua do Ouvidor, apreciava as caricaturas expostas nas vidraças” (ALENCAR, 1967a, p. 19).

A arte de Ivo é comparada à práxis da imprensa, pois as caricaturas veiculadas nas gazetas, assim como as caricaturas do protagonista, evocam semelhanças entre os bonecos figurados e os principais da cidade. Segundo o narrador, as semelhanças têm a função de estender as alusões aos boatos do tempo, logo, a comparação entre as caricaturas de Ivo e as do tempo da escrita estabelece o diálogo com o campo político, especificamente, com a política feita pelos jornais.

A caricatura foi introduzida no Brasil por conta da efervescência política do período da Regência, razão pela qual está ligada com certo tipo de imprensa, porque o timbre humorístico “[...] e a caricatura verbal já davam o tom dos pequenos jornais de vida curta e de ação violentamente corrosiva [...]”. Os desenhos apareceram assim como reflexo dessa imprensa e, certamente por isso, foram políticas as primeiras caricaturas impressas no Brasil” (LUSTOSA, 2009, p. 34-35). Sob tal aspecto, a autorreferencialidade é observada em *O garatuja* porque a narrativa utiliza a caricatura para tematizar o efeito do ridículo realizando a expressão do efeito do ridículo por meio da caricatura verbal do narrador.

Assim, o protagonista caricaturista é ícone da fase do desenvolvimento do homem que o autor define, no prefácio, como marcada pelas peraltices do rapazola, sendo a última fase a das “[...] estripolias dos barbaças, as quais são as piores, sobretudo quando começa-lhe a grisar o pelo” (ALENCAR, 1967a, p. 3). Ou seja, a caricatura em si não é o problema, e sim a mão que ela empunha, empunhando a mão de Ivo, é a caricatura vinculada ao riso despertado pelas travessuras do rapaz. Entretanto, empunhada pelo narrador, ela torna-se tão corrosiva quanto os jornais que lhe servem de genealogia:

Tinha a regateira uns olhos tão pequenos que pareciam dois caroços de feijão preto embutidos na testa; as pestanas, as comera a sarapinga que lhe arroxava as pálpebras. A boca, de bom tamanho, desdentada na frente, em falando, o que era seu estado habitual, mostrava uma língua fina e ligeira, que espevitava os beiços delgados, como o ferrão de uma vespa devorando por dentro a casca de uma goiaba. (ALENCAR, 1967a, p. 10).

Se fosse um enredo de ficção científica, estaríamos diante de um *alien*. Mas não é. Essa imagem devoradora, que terrifica o mais impetuoso mortal, é a caricatura verbal de Pôncia, correspondente à visão da função social e política exercida pelos jornais do tempo da

escrita, já que “as gazetas [...] são as comadres do tempo” (ALENCAR, 1967a, p. 61). As demais personagens são tratadas com o mesmo esmero, principalmente as envolvidas diretamente no episódio histórico (exceto Ivo e Marta, o par romântico), por exemplo, a caricatura verbal do tabelião é detalhadíssima, reproduzidos aqui apenas os traços referentes à boca e às orelhas:

Constantemente sorvida, certo indício de concentração do espírito, a boca não passava de uma ligeira comissura, que seria imperceptível, se a conformação do rosto não indicasse naquele ponto o hiato da gula.  
Às orelhas que não invejariam as de um perdigueiro, no tamanho e nas ouças, servia-lhes de ornato duas penas de ganso, que lançando as longas ramas sobre as espáduas, espetavam-lhe na testa os bicos rombos e cobertos com espessa crosta de tinta. (ALENCAR, 1967a, p. 13).

O vocábulo “garatuja” admite mais uma acepção além de “momice”, também significa o traço mal feito. A “momice” é compreendida como prática da troça, as diabruras do protagonista percebidas por meio do efeito ridículo provocado por seus desenhos, cujo traço está relacionado à boa execução artística. Já o traço mal feito é o das caricaturas veiculadas pelos jornais enredeiros do tempo da escrita. Portanto, a atividade de caricaturista exercida por Ivo enseja, simultaneamente, a incursão da zanga política da voz que narra e a metalinguagem que desvela o espaço da ficção, isto é, o espaço da caricatura verbal na escritura de *O garatuja*.

O binômio do vocabulário renascentista engenho e arte, técnica e invenção do fazer artístico, parece-nos adequado ao traço de Ivo, conforme demonstra o acontecimento ocorrido no capítulo IX (“Prova-se a boa razão que teve Camões entrelaçando a mitologia com o catolicismo”), no qual a Senhora Romana, chefe das beatas e sogra de Sebastião, toma o Cupido por Menino Jesus. Quando uma das beatas acusa a impudência contida na pintura que Ivo fizera para presentear Marta, Romana responde: “– Que é pintura de devoção logo se vê [...]. Se não fosse, não punha o menino assim nuzinho, sem malícia nenhuma, o inocente! *Nessas pinturas desavergonhadas, não veem como eles escondem as patifarias, que nem aparecem?*” (ALENCAR, 1967a, p. 10, grifos nossos). Somando o cabal argumento de Romana ao cavaco proposto no prefácio, o resultado é: assim como a arte, a malícia está nos olhos de quem consegue enxergá-la.

Além de ser uma alusão à velhacaria praticada no campo político, a fala de Romana também ressalta a invenção do construto de Alencar, visto que nos transporta para o chiste arquitetado no prefácio, ou seja, explicita a dualidade erigida pelos vocábulos “garatuja”, “cavaco” e “regateira”, resultando na exposição do efeito provocado pelo ridículo realizada

por meio do próprio efeito do ridículo. Em outras palavras, a caricatura é o elemento estrutural da narrativa e opera, simultaneamente, crítica e autocrítica: realiza a crítica da política feita de caricaturas de modo que a crítica seja percebida pela caricatura verbal do narrador.

Ivo é admitido no cartório por causa da intervenção de Romana, sendo o Menino Jesus Cupido pintado por Ivo a razão que a demoveu a fazer tal exigência ao genro, caso contrário, o garatuja continuaria na encruzilhada social na qual transitava por diferentes estratos sociais. Todavia, Ivo já tinha um trabalho, ajudava Belmiro, o pintor inábil da cidade. Belmiro o tomou como aprendiz e, logo em seguida, transferiu a autoria das pinturas de Ivo para o seu nome.

Sem possibilidade de ascender socialmente por causa de seu talento, o garatuja de Ivo sofre um desvio que não está de acordo com a sua vocação: ser substituto de Sebastião na profissão de tabelião. O protagonista tem dificuldade de apreender a lógica do exercício cartorário:

- Em que letra quer Vossa Mercê que eu copie? Em letra redonda, cursiva, grifa, itálica ou bastarda?
- Hem! hem! fez o tabelião; embasbacado com aquela nomenclatura. Nada, moço; *aqui não se querem dessas artes e novidades; que são boas para copistas de pergaminho*. Escreva-me letra de mão e bem corrida, como está aí nas notas. (ALENCAR, 1967a, p. 34, grifos nossos).

Ivo tenta executar a ordem recebida, contudo, sem sucesso. Além disso, não consegue entender a letra de mão e bem corrida de Sebastião, sendo esta escritura assim adjetivada pelo narrador: “abstrusa”, a mais “tabelioa”, “gregotim indecifrável”. Na escritura tabelioa que anula a habilidade artística de Ivo é percebida a escritura ficcional derivada do termo “garatuja”, visto que o substantivo “gregotim” abarca o traço mal feito, tornando a escritura cartorária, de caráter oficial, antagonista da escritura artística, esta também incorpora o conhecimento relacionado ao traço dos copistas de pergaminho.

O garatuja possui vocação para o desenho e, ao se enquadrar em uma vida familiar que reproduz a tradicional virtude burguesa, pois foi esse o preço a ser pago para que pudesse se casar com Marta, a personagem abandona o desenho pela profissão de tabelião: “A leal cidade de São Sebastião perdera um artista, o primeiro talvez que nasceu em seu seio; mas nem se apercebeu disso, como não se apercebe ainda hoje dos talentos que a sua indiferença vai mirrando, e caem por aí esmagados sob a pata do charlatanismo insolente” (ALENCAR,

1967a, 77). Esse é o parágrafo que finda a narrativa, portanto, o alvo da caricatura observada em *O garatuja* é a bazófia política que converge para o desencaixe vivenciado pelo artista.

Da trajetória de Ivo deduz-se que o artista tem duas opções, de um lado, como a sociedade é hostil em relação aos meios de profissionalização que garantiriam a subsistência do artista, ele torna-se um *outsider*, e, de outro, se o artista aceitar o acordo advindo das estruturas de poder, a possibilidade de sua voz ser tolhida é significativa – sem a voz, sem a expressão da criticidade, o sujeito criativo transforma-se em autômato, em coisa a ser manipulada.

Nesse sentido, mesmo que depois do casamento Ivo evoque seu talento o comparando a uma nuvem passageira pertencente ao passado, a duplicidade estrutural da narrativa não possibilita que a felicidade de Ivo sobreponha-se à crítica social envolvendo o gozo pelo charlatanismo.

A cisma entre indivíduo e sociedade é um dos principais temas dos romantismos e tanto em Hoffmann quanto em Alencar essa cisma está presente, de modo que a ironia demonstre o encurralamento do artista. Ou seja, o artista/o intelectual torna-se marginal em sua sociedade, ou se encaixa em uma vida familiar burguesa que contraria a natureza de sua vocação.

Em *O pequeno Zacarias*, o poeta Balthasar casa-se com sua amada e adere ao cotidiano burguês da família, mas continua a escrever seus poemas; a ironia é identificada na perfeição da vida de ambos, visto que tal perfeição somente é possível na convenção escolhida por Hoffmann para estruturar a narrativa, a saber, o conto de fadas. Já em *O garatuja* o uso da ironia expressa a tensão entre o oculto e o aparente, pois quer mostrar as patifarias que não aparecem, sendo necessário que a personagem artista abandone sua vocação. O mesmo desenlace de Ivo vai se repetir com o poeta de *Guerra dos mascates*, a personagem Lisardo.

Na análise de *O garatuja*, verificou-se que a ironia romântica consiste na presença da autorreferencialidade, isto é, a tematização do efeito do ridículo promovido pela caricatura é estruturada pelo modo de composição caricatural. O narrador não faz comentários diretos acerca da ficcionalidade. Em *O pequeno Zacarias*, por exemplo, o narrador de Hoffmann se dirige ao leitor em algumas passagens como esta, na qual anuncia a explicação da origem sobrenatural da fada Rosabelverde (*Rosengrünschön*):

Mesmo que por hora eu ainda quisesse silenciar totalmente sobre o assunto, com certeza você, amigo leitor, já terá suspeitado de que deve haver alguma circunstância fora do comum envolvendo a reclusa Rosenschön, ou melhor, Rosengrünschön,

como ela também se chamava. Pois o fato de que o pequeno Zacarias tenha sido tomado pelo bondoso pároco como uma criança bela e inteligente, sendo logo adotado como um filho, não foi certamente senão o misterioso efeito de ela ter acariciado sua cabeça e alisado seus cabelos. Ainda assim, prezado leitor, você poderia, não obstante a sua excelente perspicácia, entregar-se a falsas suposições ou, até mesmo, em grande detrimento de nossa história, saltar várias páginas para de imediato ficar sabendo mais acerca da misteriosa dama; sendo assim, é melhor sem dúvida que eu conte logo tudo o que eu mesmo sei sobre a digna donzela. (HOFFMANN, 2009, p. 27-28).

Esse tipo de procedimento narrativo é recorrente na literatura de Hoffmann e pouco usado na literatura de Alencar. Hoffmann está emulando o gênero contos de fada, no qual a ilusão ficcional é preservada, razão pela qual a quebra da ilusão realizada pelo narrador informa ao leitor o como a história é organizada. O procedimento estimula o leitor a perceber a ironia na forma e no conteúdo da narrativa, já que a expectativa em relação à convenção dos contos de fada vai sendo substituída pela explicitação dos elementos com os quais a ilusão é mantida. Nota-se que a quebra da ilusão realizada pelo narrador tem o objetivo de expor questões caras ao momento histórico do tempo da escrita, pois “[...] o elemento mágico não serve simplesmente para emergir o leitor em uma atmosfera de sonho, mas sim a levá-lo a ver a própria realidade sob um novo prisma” (VOLOBUEF, 2009, p. 9).

Sob este aspecto, os romances históricos alencarinos também incitam o leitor a perceber a realidade que se oculta além das aparências, tendo em vista, principalmente, o campo político do tempo da escrita. No discurso direto da personagem Romana acerca da nudez do Menino Jesus Cupido (*Nessas pinturas desavergonhadas, não veem como eles escondem as patifarias, que nem aparecem?*), no qual é evocado o entrelaçamento entre mitologia e catolicismo em Camões, o narrador serve-se da ironia/da duplicidade/da autorreferencialidade para expor a ambiguidade constitutiva dos negócios do Estado.

Destarte, a metalinguagem presente em *O garatuja* é construída a partir de dois eixos, um deles consiste nas caricaturas verbais das personagens feitas pelo narrador e, o outro, na atividade de desenhista do protagonista.

O modo de composição caricatural também está presente em *Guerra dos mascates*, tendo em vista que o romance explicita a política baseada na manipulação de bonecos. Sob esse aspecto, o jogo irônico envolvendo a exposição dos mecanismos de manipulação é desenvolvido notadamente no prefácio intitulado “Advertência indispensável contra enredeiros e maldizentes”, razão pela qual os paratextos componentes da criação do romance serão detalhadamente analisados. Nosso propósito é demonstrar a manipulação efetivada pelo narrador, que ocorre por meio de um teatro de marionetes instaurado no prefácio; a anedota



relatada no prefácio torna-se palco para exposição da manipulação da personagem-titereira Sebastião de Castro, estrutura na qual uma narrativa é originada dentro de outra narrativa.

## 4.2 O TEATRO DE MARIONETES DE *GUERRA DOS MASCATES*

Hamlet (*À parte*) Olha o veneno, o veneno...  
(*Hamlet*, William Shakespeare)

*Guerra dos mascates* foi escrito entre 1870 e 1874. José de Alencar se apropria do episódio histórico da Guerra dos Mascates, que consistiu na disputa entre os comerciantes estabelecidos no Recife e os aristocratas de Olinda, evento que culminou com uma guerra civil iniciada em 1710, tempo da narrativa. A aristocracia rural se empenhava em não perder o poder político que detinha pelo fato de Recife ser um povoado subordinado à Olinda, já os comerciantes, o grupo economicamente dominante, reivindicavam que Recife passasse a integrar a capitania de Pernambuco na condição de vila.

O romance foi apresentado em duas partes, o primeiro volume deveria ter sido publicado em 1871 e acabou o sendo em 1873. Além de um prefácio intitulado “Advertência”, cuja data é dezembro de 1870, a primeira parte contém uma “Nota”, datada de maio de 1873 e fixada no final da primeira parte do romance. O título do prefácio é impresso em caixa alta, pulada uma linha é registrado em versalete o seguinte complemento: “indispensável contra enredeiros e maldizentes”. A segunda parte foi publicada em 1874 e também traz um paratexto intitulado “Advertência”, datado de junho de 1874, que abre a segunda parte da narrativa, sem registrar o complemento indicado na primeira.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Consultamos a primeira edição dos dois volumes do romance (ver referências bibliográficas) pelo fato de a edição da coleção Romances Ilustrados de José de Alencar, da José Olympio, ter modificado a ordem de apresentação de um dos paratextos. Embora haja uma nota explicando o deslocamento realizado e referindo a localização anterior da “Nota”, achamos prudente averiguar a ordem fixada na primeira edição (1873-1874), porque os paratextos são centrais no desenvolvimento da explanação sobre os mecanismos de manipulação do autor correlacionados à manipulação da personagem-titereira Sebastião de Castro.

José de Alencar assina como Sênio (pseudônimo adotado a partir da década de setenta) a “Advertência” de 1870, atribuindo a si o papel de editor de um manuscrito encontrado por acaso, documento que abriga uma crônica inédita sobre a Guerra dos Mascates. Nesse prefácio anedótico, a primeira parte da narrativa é anunciada pelo autor como sendo “o Prólogo da comédia” (ALENCAR, 1967c, p. 160). Sinalizamos datas e aspectos editoriais relacionados à composição dos paratextos por compreendermos que a “Advertência” de 1870 moldura a fabulação desse romance histórico de José de Alencar, pois desnuda os procedimentos expressivos utilizados no construto, motivo pelo qual os outros dois paratextos (“Nota” e “Advertência” de 1874) são amplificações do recurso enunciado como “indispensável contra enredeiros e maldizentes”. Nesse sentido, nota-se o estabelecimento do jogo irônico na exposição da expectativa associada principalmente à recepção caracterizada de difamadora e intrigueira.

Antes de ser descoberto pelo autor-editor, o manuscrito figurou como maços de cédulas e serviu juntamente a outros dois objetos ao propósito de dismantelar o processo eleitoral ocorrido em uma paróquia do Recife, fazendo com que o despotismo envolvendo a eleição fosse denunciado. A denúncia da oposição é também tramada de maneira fraudulenta, assim como fora o processo eleitoral empreendido pelo governo da situação. O manuscrito era o “[...] grosso rolo de escrita enleado com um cadarço de Lamego” depositado em uma arca de jacarandá, acompanhado de “uma cabeleira de rabicho que naturalmente pertenceu ao último juiz do povo [e de] uma liga de belbute com atacadores de prata em forma de corações, adereço casquilho de alguma Egéria dos tempos coloniais” (ALENCAR, 1967c, p. 154).

O sacristão, o senhor Beltrão, encontrou os três objetos quando buscava algo que pudesse ser utilizado como urna. Tendo sido olvidado pelo grupo governista da situação, o sacristão resolveu empregar os objetos na fabricação de um enredo, tramado com a ajuda do escrivão da oposição e de um publicista pernambucano, que se tornou deputado federal graças ao seu artigo, do qual Sênio reproduz trechos no prefácio, por exemplo: “No dia seguinte o corpo da igreja onde se fez a eleição, apresentava aspecto igual ao teatro de uma bacanal. Rolava pelo chão, de envolta com aqueles objetos respeitáveis [o rabicho e a liga], maços de cédulas arrancadas à urna violada [...]” (ALENCAR, 1967c, p. 156). Tal tramoia provocou a queda do ministério.

Esse é o teor do relato feito no prefácio da primeira parte de *Guerra dos mascates*.

A “Advertência” de 1870 fornece, portanto, a explicação sobre como os três objetos foram parar nas mãos de Sênio, que os recebera do publicista pernambucano, resultando na revelação da crônica inédita por meio da atualização da linguagem feita pelo autor-editor:

Devorei o cartapácio e desde logo fiz tenção de o tirar a lume, *espanando-lhe de leve as roupagens do estilo*, que me pareceram um tanto poentas. Só agora, no remanso destas fêrias, à sombra de umas jaqueiras que sem dúvida competem com as faias virgilianas, se pôde levar a cabo a empresa; e não sei como, lá se meteram pela velha crônica *uns cerzidos ou remendos de estofa moderno*, que seguramente lhe tiram seu ar carrança, o melhor sainete do manuscrito. (ALENCAR, 1967c, p. 159, grifos nossos).

A atualização é precisa, isto é, o autor-editor garante ao leitor que praticamente não houve alteração do conteúdo do manuscrito, visto que o trabalho consistiu na mudança do estilo marcada nos “remendos” e “cerzidos” de moderna estampa. Daí o melhor sainete da narrativa é a saliente denegação em relação ao trabalho da imaginação do romancista, porque os remendos e cerzidos iluminam a ratoeira armada no prefácio, já que o manuscrito é revelado pelos expedientes fraudulentos derivados da eleição ocorrida naquela paróquia de Recife.

Dito de outra maneira, a apropriação do episódio histórico se realiza na constituição de um teatro que explicita o recurso da manipulação, em consequência, o artifício estabelece a correspondência entre a crônica da Guerra dos Mascates – o manuscrito inventado pelo autor – e o teatro de marionetes apresentado na “Advertência” de 1870.

A ratoeira armada por Sênio no prefácio evoca a “A Ratoeira” de Hamlet, a encenação contida na tragédia shakespeariana e representada para que a mãe (a rainha Gertrudes) e o tio (Cláudio, o atual rei da Dinamarca) do protagonista sejam expostos à manipulação por ambos empreendida, que resultou no assassinato do pai de Hamlet e na usurpação da coroa. Desempenhando função parecida com a da peça que o príncipe da Dinamarca proporciona à corte do falecido rei, a diferença da ratoeira – da “Advertência” de 1870 – armada pelo escritor romântico consiste em ela ser partidária da comédia, visto que “[p]ara o homem atual a tragédia num palco de teatro de marionetes já não seria possível, seria fruída apenas como cômica” (PROPP, 1992, p. 78). Sob tal aspecto, o prefácio de 1870 mostra a manipulação das marionetes verificada na fabulação de *Guerra dos mascates*.

Assim, em relação às repetições que o passado inseriu no presente, o autor-editor naturalmente se eximiu da responsabilidade no que diz respeito ao possível reconhecimento dos atores políticos da atualidade nas personagens apresentadas no manuscrito:

Se os tempos volvem como as vistas de uma marmota, e as figurinhas cá do presépio da terra entram para saírem, com os mesmos engonços e geringonças, embora metidas em trajes diferentes, disso não tem culpa o cronista. Lá se avenham com o mundo, que é o titereiro-mor de tais bonecos. (ALENCAR, 1967c, p. 160).

“Titereiro” e “boneco” são palavras-chaves no que concerne à estrutura do construto. Na “Nota” fixada no final da primeira parte do romance, a personagem referencial Sebastião de Castro Caldas, governador de Pernambuco no tempo da narrativa, pode ser considerada, juntamente ao autor, o titereiro por excelência. Na “Nota”, o autor informa a respeito de a memória constituída pela história ter designado o papel principal para Sebastião de Castro, sublinhando a corrupção propiciada por uma administração calcada em vaidade e capricho: “erigi em vera efígie, para exemplo dos pósteros, a estátua dessa política sorna, tibia, sorrateira e esconsa, que à maneira da carcoma rói e corrompe a alma do povo” (ALENCAR, 1967c, p. 162).

As demais personagens são descritas como “manequins da crônica”, bonecos semelhantes aos expostos em vitrines de alfaiataria e de cabeleireiros. Observamos que o cunho inanimado atrelado às personagens não significa que sejam elas insignificantes no que se refere ao desenvolvimento das situações ficcionais, nem somente uma justificativa irônica para o sarcasmo que permeia *Guerra dos mascates*. Repetimos: trata-se de um procedimento expressivo que por meio de um manuscrito inventado expõe a manipulação dos bonecos realizada pelo autor-editor e a efetuada pela personagem-titereira Sebastião de Castro.

A exposição desse mecanismo se dá em camadas, de modo que o teatro montado no prefácio de 1870 faça o leitor testemunhar a transformação da papelada encontrada na arca em maço de cédulas e, finalmente, em manuscrito, ou melhor, em documento que garante a veracidade dos acontecimentos relacionados ao episódio histórico publicado pelo autor-editor. A essa primeira camada sobrepõe-se outra, pois é pela perspectiva do palco erigido no prefácio que a crônica inédita sobre a Guerra dos Mascates é transformada em romance histórico à *clef* que apresenta o teor do manuscrito como o desenrolar de uma comédia.

Portanto, o prefácio de 1870 é a metanarrativa responsável por revelar a maquinaria da comédia social de *Guerra dos mascates* à medida que a crônica da Guerra dos Mascates é oferecida ao público, graças ao trabalho do autor-editor Sênio, que atualiza a linguagem do manuscrito de Carlos de Enéia, personagem do romance que é o alter-ego de José de Alencar.

Nos dois primeiros parágrafos da “Advertência” de 1874, prefácio da segunda parte do romance, a questão da identificação das figuras políticas da atualidade com as personagens de *Guerra dos mascates* é retomada: “Quando há cerca de um ano veio a lume o primeiro tomo desta crônica, houve muito quem teimasse em ver personagens contemporâneos disfarçados nessas figuras do século passado. Semelhante personificação, o autor não pode de modo algum admiti-la” (ALENCAR, 1967c, p. 225). No decorrer do texto, o autor afirma ser tal personificação despropositada por ser incompatível com o substrato histórico da crônica;

reconhece que algumas alusões podem ter escapado de sua pena, todavia, que não fossem associadas à vida privada, porque o autor não seria vil a ponto de retribuir a maledicência com a qual seus adversários lhe atacavam.

O autor adota o tom cínico para elucidar que as alusões dizem respeito estritamente ao âmbito político, ressaltando o que lhe compete realizar como romancista:

Carreguem-lhe pois a culpa das malignidades políticas, ainda mesmo daquelas que não cogitou, mas deixem-lhe o direito de mover à vontade as figuras do seu teatrinho; de casá-las a jeito, e distribuir-lhes a cada um seu papel de pai, marido, filho, noivo, ou qualquer outro da comédia social. Com isso, que é do domínio da fantasia, nada tem que ver a maledicência. (ALENCAR, 1967c, p. 162).

Composto pela “Advertência indispensável contra enredeiros e maldizentes”, o prólogo da comédia/a primeira parte do romance surte o efeito tencionado pelo autor, pois, assim como o rei e a rainha da Dinamarca caíram na “Ratoeira” de Hamlet, as figuras políticas contemporâneas caíram como bonequinhos no teatro armado por Sênio. Nesse sentido,

[a] marionete em si é uma coisa. Mas no teatro ela é uma coisa que se mexe, por trás da qual se pressupõe uma alma humana que na realidade não existe. O princípio do teatro de marionetes reside na automatização de movimentos que imitam, e por isso mesmo parodiam, os movimentos humanos. (PROPP, 1992, p. 77).

O narrador de *Guerra dos mascates* parodia os movimentos dos atores políticos contemporâneos nos bonecos da crônica, aí implicada a composição caricatural acerca dos tiques e defeitos das personagens referenciais. Afrânio Peixoto indica as personalidades da época que figuram como personagens de *Guerra dos Mascates*:

José de Alencar vingou-se, inocentemente, com as suas armas, escrevendo um romance histórico à *clef* [...]. Muito se tem discutido sobre isso, acabando por acreditar a crítica que era sincero, e não irônico, o escritor, quando negava a sátira política. A discussão só é possível a quem não tiver lido o livro ou o fizer desatentamente. Basta ver que um dos personagens é *Carlos de Enéia*, anagrama de *José de Alencar*. A malícia de Capistrano de Abreu viu, no poeta gago Lisardo, o nosso Machado de Assis. Sebastião de Castro Caldas é Pedro II; Rio Branco é Barbosa Lima; Simão Ribas é São Vicente; Saião Lobato é o ajudante Negreiros; o Padre João da Costa é o Monsenhor Pinto de Campos... todos, com o seu caráter, as suas manhas, até pequenos ticos [*sic*] e defeitos, como o cicio da fala do velho Pimenta Bueno. Negando tibiamente que retratava personagens contemporâneas, resume Alencar, à maravilha, o caráter de Pedro II, tão profeticamente que, em poucas linhas, lhe prenuncia a queda e as razões da República. (PEIXOTO, 1967, p. xxxiii-xxxiv, grifos no original).

A observação da explicitação da sátira envolvendo a paródia das figuras políticas do tempo da escrita é produtora, todavia, “inocentemente” não dimensiona a ironia relacionada à denegação do autor em relação às marcas da ficcionalidade, porque é construída na narrativa uma ribalta de onde o autor manipula tanto os bonecos-personagens quanto os “bonecos” do tempo da escrita, isto é, D. Pedro II, Rio Branco, São Vicente, Saião Lobato, etc.

Outro dado que corrobora o jogo irônico orquestrado pelas camadas textuais que estruturam o romance é a construção da personagem Carlos de Enéia, anagrama de José de Alencar, conforme elucidou Peixoto. Neste sentido, é necessário relativizar a afirmação a respeito de o advogado Enéia ocupar “[...] uma posição totalmente lateral no enredo e na sociedade do tempo” (DE MARCO, 2009, p. 111). O problemático em acatar essa lateralidade é o apagamento da autoironia com que Alencar figura a si próprio, visto que o narrador de *Guerra dos mascates* indica ser autor do manuscrito o advogado Carlos de Enéia, alter-ego do próprio José de Alencar: “Demais, tenho para mim que no alfarrábio de onde se vai extraindo esta crônica anda metida muita alegoria, com que o letrado Carlos de Enéia, seu apócrifo autor, quis significar certos enredos de governo por contos de amor [...]” (ALENCAR, 1967c, p. 251).

Destarte, a “Advertência” de 1870 torna-se prosa de manipulação onde manipuladores e bonecos coexistem na representação, materializando os fios com os quais o autor-editor, o autor apócrifo e a personagem referencial Sebastião de Castro manipulam as marionetes de seus respectivos teatrinhos.

O apócrifo autor é o escritor de *O guarani*, sujeito que não ocupa posição lateral na arquitetura do romance, nem na sociedade do tempo da escrita. Ou seja, as assinaturas José de Alencar/Sênio e Carlos de Enéia marcadas nos textos consistem em um artilho que confere ludicidade à narrativa; apresentar-se como editor de um manuscrito escrito por seu alter-ego faz com que a posição de lateralidade do advogado no enredo seja extrapolada para a prospecção das camadas que o construto apresenta.

Além disso, a figuração artística que Alencar realiza de si próprio nos romances reincide na imagem de um *outsider*, de um intelectual marginalizado por ser autônomo em relação à conquista do conhecimento que fez dele um homem de cultura. Esse sujeito mobilizado pela força da imaginação não adere à cooptação da voz do ficcionista ocasionada pela interdependência entre artista e instâncias governamentais. Logo, essa é a prerrogativa do homem de *Kultur*, cuja autonomia conquistada pela publicação de seus livros está afinada com a expressão do gênio individual dos primórdios do romantismo.

Valéria De Marco (1993) analisa como a estória romanesca é desenvolvida nos romances históricos alencarinos, levando em consideração as decepções políticas de José de Alencar. Na primorosa apreciação de *O guarani*, de *As minas de prata* e de *Guerra dos mascates*, a estudiosa registra as alterações dos ângulos utilizados pelo narrador. *O guarani* assume a perspectiva panorâmica condizente ao cunho épico da narrativa, pois esse ângulo elevado atrela-se ao heroísmo e está relacionado com a conciliação política do tempo da escrita. No decorrer das décadas de sessenta e setenta, conforme a instabilidade política vai se intensificando, o narrador vai amesquinhando o ângulo de visão, cujo ponto crônico é o enquadramento pedestre apresentado em *Guerra dos mascates*.

De Marco ilumina as imagens forjadas para caracterizar o Brasil nesses romances, cunhadas pelo pensamento conservador do escritor: a pretensão de resolver impasses através da conciliação política e da ação de intelectuais independentes. Tendo como ponto de partida a centralidade de D. Antônio de Mariz em *O guarani*, a pesquisadora observa a posição de lateralidade que os intelectuais vão ocupando nos romances, em *As minas de prata* verifica-se o descaso sofrido por Vaz Caminha, culminando na quase marginalidade do advogado de *Guerra dos mascates*:

Para ele [Alencar] a construção e o progresso do país só poderiam ser viabilizados se a deliberação política emanasse de um projeto feito com o objetivo de conciliar interesses e divergências, para solucionar eventuais conflitos e evitar impasses. No entanto, tal missão só poderia ser cumprida por intelectuais independentes, vale dizer, por intelectuais que estivessem acima dos interesses. (DE MARCO, 2009, p. 112).

O modo mítico empregado em *O guarani* é associado a um autor estreante em tempo de estabilidade política; em *As minas de prata*, o ritmo aventureiro relaciona-se à desordem, ao tempo das *Cartas de Erasmo*: “Assim, o romance revela que, se por um lado, Alencar já não tem pela frente um amplo horizonte [como em *O guarani*], tem ele ainda um roteiro para chegar a um precioso tesouro: superar descaminhos, excluir indivíduos ambiciosos e harmonizar os conflitos” (DE MARCO, 1993, p. 151). Concordamos a respeito de a conciliação política ser apresentada como projeto de construção da nação em *O guarani*, veiculando a ideologia legitimadora da genealogia indígena responsável pelo apagamento da matriz africana no protagonismo da história.

No entanto, desconfiamos da espécie de roteiro que Alencar tinha para ordenar o tempo da escrita das *Cartas de Erasmo* e de *As minas de prata*. De Marco afirma que o cume da crise da visão de mundo de José de Alencar é expresso pelo modo satírico de *Guerra dos*



*mascates*. Parece-nos que essa crise atravessa os romances desde o ingresso do escritor no campo político, manifestando-se agudamente mesmo antes da perda das ilusões, por marcar nas escolhas dos recursos expressivos a cisão entre o político e o poeta, por exemplo, a autoironia empregada na figuração de si próprio está presente em *As minas de prata* e em *Guerra dos mascates*.

Em outras palavras, sugerimos que atividade política de José de Alencar é operada pelo instrumental do gênio e esse *modus operandi* reverbera o conflito entre a subjetividade do artista, melhor ainda, entre o indivíduo de imaginação e o apagamento da criticidade demandado pela integração do ficcionista às instâncias governamentais:

Quando um ministro de Estado, interpelado por ele [Alencar], retorquiu-lhe com palavras que traziam, mais ou menos, este sentido – que a vida partidária exige a graduação dos postos e a submissão aos chefes, – usou de uma linguagem exata e clara para toda a Câmara, mas ininteligível para Alencar, cujo sentimento não se acomodava às disciplinas menores dos partidos. (ASSIS, s.d., p. 177).

Percebe-se nas palavras de Machado de Assis uma característica predominante de Alencar, que tem a ver com a insubordinação às regras, ou seja, o modo como o autor interage com o campo político é similar ao comportamento apresentado pelo gênio individual erigido nos primórdios do movimento romântico. Parece-nos que essa insubordinação é correlacionada à principal característica do Alencar ficcionista, a saber, o comando da imaginação na forma de expressão da visão de mundo.

Daí o clímax da crise da visão de mundo de Alencar já se apresentar no modo romanesco de *As minas de prata* mesmo que o escritor ainda não tenha supurado politicamente. A ambiguidade constitutiva da posição social do ficcionista brasileiro pode ser também um fator relacionado à dualidade do pensamento político do escritor, que conjuga elementos conservadores e liberais.

A fissura entre a atividade política e a atividade poética pode ter engendrado outro possível roteiro, que desvela a ironia romântica. Isto é, figurar-se como um *outsider* que nunca foi utilizando o exagero – o modo de composição caricatural – para construir a marginalidade da personagem intelectual, que é figurada pela autoironia.

Tendo em vista que os romances brasileiros eram tanto fonte de entretenimento quanto veículos de discussão política (não somente os de Alencar), a imagem do intelectual figurado nos romances alencarinos funda um

[...] modelo de intelectual predominante na tradição brasileira até hoje. A orquestra do pensamento conservador afina-se até nossos dias sobre as mesmas notas: o elogio da prática política conciliadora, a crença dos intelectuais de se considerarem acima das relações de classe e a pretensão de poderem elaborar projetos salvadores para o conjunto da sociedade. (DE MARCO, 2009, p. 113).

Segundo a pesquisadora, essa questão é o centro da visão conservadora de José de Alencar. O pensamento conservador realizado na expressão do intelectual em seus romances possivelmente se relacione à práxis intelectual ainda baseada na conciliação política e, conseqüentemente, no anódino ao chicote estalado no chão da fábrica. Todavia, no que se refere à lateralidade de Carlos de Enéia, as assinaturas apresentadas no construto permitem inferir que a lateralidade do autor apócrifo/o advogado Enéia/o alter-ego de Alencar é tão inventada quanto o manuscrito anunciado no prefácio de 1870.

A autoironia responsável pela construção da lateralidade do autor apócrifo amplifica o caráter cômico de *Guerra dos mascates*, ao contrário da autoironia utilizada na composição caricatural de Vaz Caminha, na qual a figuração do *outsider* instaura o trágico, conforme veremos no capítulo quarto.

Neste sentido, no que diz respeito à figuração artística que Alencar faz de si (do sujeito romântico) nos romances, não há uma intensificação da crise de visão de mundo que ocorre de maneira crescente correlacionada ao modo romanesco e ao modo satírico, mas a completude, a simetria entre este e aquele. Tanto no modo satírico de *Guerra dos mascates* quanto no modo romanesco de *As minas de prata* apresenta-se por meio de estratégias narrativas distintas a mesma pungência em relação às construções das personagens intelectuais *outsiders*.

O forçado intervalo (Alencar teve problemas de saúde) entre a redação dos paratextos presentes na primeira parte do romance, a “Advertência” de 1870 e a “Nota” de 1873, possibilita ao autor registrar as diferenças relacionadas aos processos de escrita de *O garatuja*, *Til* e *Guerra dos mascates*, as relatando sucintamente na “Nota”. O autor declara a intenção de que *Guerra dos mascates* tivesse sido acompanhado de notas sobre o episódio histórico, asseverando que, além do tempo escasso, também lhe faltava paciência “[...] para esse trabalho tão fastidioso, quanto em geral desdenhado” (ALENCAR, 1967c, p. 162). A inserção de notas e referências aos estudos de historiadores atribui credibilidade ao universo figurado, bem como autoridade à voz que narra, visto que os métodos do historiador são plasmados com o propósito de a interpretação dos acontecimentos históricos ser feita com o olhar do romancista.

Ao discorrer sobre os procedimentos expressivos dos romances históricos não indianistas de José de Alencar, Paolinelli (2004, p. 155, grifos nossos) observa:

Para o Alencar de GM [*Guerra dos mascates*] e GA [*O garatuja*] o romancista é também o único a poder compreender que a história tem muitas verdades escondidas e é feita, a maior parte das vezes, de aparências, *do que os homens querem que se saiba no presente e permaneça no futuro, uma espécie de ficcionalização mascarada da história presente pensando nos juízos da história futuro*. É testemunho deste facto a “Advertência” de GM, onde o autor demonstra que para além da história oficial, existe a história da manipulação dos homens e dos acasos, dos quais raramente se dá conta ou se conhece.

Mesmo sem as notas que ajudariam a criar a verossimilhança histórica, o recurso da invenção do manuscrito consiste na fonte que avaliza os eventos ficcionais de *Guerra dos mascates*, sendo ele o documento que cria o atrito entre a narrativa histórica oficial e a escritura ficcional da história. Tal atrito é responsável por desmascarar o juízo que privilegia “fatos” proveitosos projetados no futuro e, sob esse aspecto, o romance histórico alencarino contrapõe-se à escrita da história e da historiografia promovidas pelo IHGB, visto que o discurso histórico do Instituto afina-se com o modelo no qual a história é compreendida como mestra da vida, revelando o que pode ser aprendido em proveito de eventos futuros.

Com base em um modelo tradicional de *historia magistra*, o trabalho dos historiadores deve, antes de tudo, servir a nação. Porém – e essa é a especificidade do caso brasileiro –, antes é preciso *inventar* a história dessa nação, pois tudo o que existe até esse momento são produções feitas sem as diretivas corretas. As primeiras disposições epistemológicas que devem dirigir esse processo inventivo são: a correção dos trabalhos já publicados, a definição do que é uma fonte e a narração das ações históricas em um plano que apreenda o geral. (CEZAR, 2004, p. 16-17, grifo no original).

Como a questão que se apresenta no caso brasileiro é inventar a história da nação, a narrativa histórica oficial é permeada pela ideologia constitutiva do projeto de criação da nação brasileira. Ou seja, de um lado, há o estreitamento das relações entre a monarquia e a instituição, de outro, a orientação metodológica do IHGB está afinada com a do *Institut Historique de Paris*. A afinidade com a instituição de Paris objetiva organizar a produção do conhecimento histórico sublinhando a marcha do progresso social: “Construir a imagem de um Brasil como frente avançada da civilização francesa nos trópicos é, sem dúvida, o projeto subjacente ao intenso contato que as duas instituições [IHGB e *Institut Historique de Paris*] irão incentivar” (GUIMARÃES, 1988, p. 13).

Já *O garatuja* e *Guerra dos mascates* apresentam fontes históricas inventadas pelo autor porque esse recurso desestabiliza, de um lado, a noção de verdade e, de outro, a noção

de civilização propagada pelo IHGB. Em *Guerra dos mascates*, a fonte da pesquisa histórica é o manuscrito do alter-ego Carlos de Enéia, em *O garatuja* é o ancião cuja oralidade forneceu os detalhes que escaparam ao cronista Baltasar Lisboa; as próprias fontes históricas inventadas por José de Alencar, sobretudo as narrativas que expõem o como essas fontes são descobertas pelo autor, demonstram a prevalência da imaginação no que se refere ao arranjo ficcional dos dados históricos nos romances de Alencar.

O trabalho da imaginação verificado na apropriação do evento histórico de *Guerra dos mascates* mostra Sebastião de Castro alvejado com um tiro, motivo pelo qual uma junta de físicos profere diagnósticos pernósticos sobre o objeto que atingira o governador. O narrador esclarece que o ferimento superficial não colocava a vida do governador em risco, pois ele fora atingido por um tiro de sal. Em seguida, o narrador convida o leitor a mensurar o que está por trás da incongruência dos diagnósticos: “Para que o leitor possa aquilatar bem desta sandice doutoral, vamos confiar-lhe um segredo, que até agora escapou às laboriosas investigações do Instituto Histórico, deixando na sombra o fato culminante da Guerra dos Mascates” (ALENCAR, 1967c, p. 300).

Para gerar o choque entre o discurso histórico e o discurso literário o narrador confere importância aos detalhes, por exemplo, a liga de belbute e a cabeleira de rabicho encontradas na arca e o tiro de sal. Expediente usado para criar o contraste entre a escrita da história e da historiografia pautadas nos atos dos homens principais, tendência apresentada pelo modelo de *historia magistra* do IHGB, e a escrita da história na ficção, que se serve do ângulo pedestre para expor a *ficcionalização mascarada da história*.

A imaginação do romancista faz com que as mulheres tomem a frente nos eventos de *Guerra dos Mascates*, o que corrobora a comédia como linha de força das situações ficcionais. A comédia avulta nos acontecimentos que põe em relevo a atuação das mulheres de Olinda e de Recife para desatar a política de “duas amarras” do governador Sebastião de Castro.

As personagens de *Guerra dos mascates* são divididas em quatro núcleos, a saber, o núcleo dos mascates, o dos nobres, o das personagens que transitam entre os adversários e o núcleo do governador de Pernambuco, este agrupa o Capitão Barbosa Lima, secretário do governo; o Capitão Negreiros, primeiro ajudante de ordens; o tenente Bernardo Alemão, o segundo ajudante de ordens; o alferes André Vieira. O núcleo das personagens que circulam nas frentes inimigas é integrado por Nuno, filho do mercador Simão Ribas; Lisardo, o poeta; Cosme Borrvalho, aprendiz de tabelião.

O núcleo dos mascates é principalmente composto pela família de Simão Ribas, marido de Rufina, pai de Belinha e tio de Vital Rebelo; pela família de Miguel Viana, marido de Rosaura e pai de Marta; por Miguel Correia, encarregado dos preparativos marciais; pelo padre João Costa, considerado o estrategista. O núcleo dos nobres é formado, principalmente, por André de Figueiredo, que mora com suas irmãs Lourença e Antônia, com a sobrinha Leonor (filha desta) e com D. Severa; pelo capitão-mor João Cavalcanti e seu sobrinho Filipe Uchoa.

Os pares românticos são Nuno e Marta, Lisardo e Belinha e Vital e Leonor.

Assim como ocorre em *O garatuja*, no enredo de *Guerra dos mascates* amor e política também estão entrelaçados com propósito de expor os ardis empregados no campo político. A diferença é que em *Guerra dos mascates* o recurso expressivo que estrutura a narrativa não é a caricatura, mesmo que o modo de composição caricatural também esteja presente na construção das personagens.

Conforme demonstramos anteriormente, a narrativa desnuda a manipulação dos bonecos, assim configurando a estrutura que engendra uma narrativa dentro de outra narrativa criando intersecções entre o relato contido na “Advertência” de 1870 e a crônica *Guerra dos mascates*. Esta apresenta um governador aparentemente solícito em intervir favoravelmente na realização do casamento de Leonor e Vital (a antiga rivalidade entre as famílias de ambos impedia a união), com isso pretende apaziguar tanto os ânimos dos mascates quanto a impetuosidade dos nobres, bem como arrefecer os brios de Vital fazendo com que este mude de partido após o casamento com Leonor:

Como bom político, pensava o fidalgo [Sebastião de Castro] que a nau do Estado devia por sua grande monta andar sempre *a duas amarras*. Com está máxima significava que se devem distribuir os favores entre dois partidos, de modo que tocando um às mercês, ao outro fiquem os afagos.

Por isso era o governador o primeiro antagonista dos mascates, de quem se rodeava, assim como o primeiro apologista dos nobres, que não perdiam ocasião de feri-lo.

Estando pois em palácio os principais de Olinda, acertou-se de falar do ajustado enlace de D. Leonor de Barbalho com Vital Rebelo; e tomando o governador interesse na prática, alongou-se esta pela noite adiante. (ALENCAR, 1967c, p. 251, grifos no original).

O governador encarregava-se de intervir na questão amorosa dando a entender que assim o fazia movido pelo sentimento de justiça em relação à penosa situação dos apaixonados, entretanto, o gesto altruísta intentava exclusivamente evitar a explosão do conflito. O plano do governador sucumbe quando, após o casamento, ocorrido em 1709, Vital não cedeu à imposição da família de Leonor, que não consentia que ela e o marido morassem

em Recife. Vital recorre ao governador e pede para ele novamente interferir, demovendo a família de Leonor do arbítrio anteriormente tomado. Para a surpresa de Vital, Sebastião de Castro repreende a atitude do alferes de não fixar moradia com Leonor em Olinda, dizendo-lhe que dentre as incumbências de governador não constava a intromissão em assuntos de família.

Em outubro de 1710, marca temporal registrada no parágrafo inaugural da narrativa, Vital age sozinho no intuito de tirar Leonor da prisão domiciliar imposta pela família, ao mesmo tempo em que se acirra o conflito entre nobres e mascates por causa do processo que prevê a transformação do Recife em vila. As situações ficcionais são organizadas de modo a exhibir a política de “duas amarras” exercida por Sebastião de Castro, sublinhando a vaidade e o capricho com que os assuntos do Estado eram administrados; há profusão de exemplos das estocadas dadas pelo narrador na figura do governador, por exemplo: “Nessas ocasiões em que se embrulhava a política, se não mente a crônica, o fígado de Sebastião de Castro, como o de César, sofria a repercussão do abalo moral; mas a bília, prontamente corrigida, nunca perturbava a fleuma desse organismo” (ALENCAR, 1967c, p. 238).

O manuscrito de Carlos de Enéia trata do perfil de Sebastião de Castro e das implicações derivadas dessa personalidade fleumática que governava pela tirania. Como cada um dos lados da disputa não está inclinado a ser a parte que impõe atitude enérgica e resoluta para decidir a questão política, é a ação das mulheres que determina a guerra civil anunciada no final da narrativa.

Dáí é possível que haja diálogo com a obra do comediógrafo Aristófanes, pois são as mulheres que tomam a frente da ação na segunda parte do romance. A liderança feminina dos mascates é encabeçada por D. Rufina e a dos nobres por D. Severa, em ambas as personagens o narrador elogia a feiura.

D. Rufina contrata um matador para alvejar o governador com tiros de sal, pois sua intenção não é assassiná-lo, mas “[...] despertar-lhe os espíritos vitais, fustigando-lhe a pele”, contando que o susto faria Sebastião de Castro “[...] mais homem e mais governador” (ALENCAR, 1967c, p. 301). Já D. Severa, leitora devota do *Palmeirim da Inglaterra*, quer reavivar o tempo em que mulheres como Clara Camarão lutavam ao lado dos maridos. E esse ímpeto guerreiro faz com que ela e Nuno estabeleçam uma parceria e, entre outras ações, contratam uma milícia para encetar a guerra:

Esta esquadra [vinte homens armados e um cavalheiro que parecia o cabo] não era outra senão a que Nuno estava equipando e arreando no quintal da casa de André de Figueiredo. O que de mais notável havia nela eram os trajés. Vestiam os sujeitos

uma pantalone, como ainda há pouco tempo se via nos palhaços dos circos, o que lhes dava o aspecto de marmanjões de sungas vermelhas, marchetados de estrelinhas de amarelo fingindo ouro. (ALENCAR, 1967c, p. 302-303).

A milícia comandada por Nuno e patrocinada por D. Severa realiza o rapto de Marta e Belinha e o salvamento do poeta Lisardo. Expulso o poeta de ambos os territórios por ter escrito trovas depreciativas a respeito da beleza das damas olindenses e recifenses, Lisardo teria morrido de fome se não fosse salvo pelo amigo. Por um lado, a dependência da paga que recebia dos nobres obrigara Lisardo a escrever versos contra as recifenses, por outro, o amor por Belinha fez com que ele obedecesse à ordem de escrever um poema contra-atacando a ofensa aviada pelas olindenses.

Os poemas foram os responsáveis por detonar a guerra por meio da ira das mulheres, resultando nos tiros de sal dados a mando de D. Rufina e na peripécia bélica de D. Severa e Nuno. Antes de contratar a milícia, munida de armadura, espada, escudo e escudeiro, D. Severa foi até o Palácio das Torres desafiar Sebastião de Castro, por pensar que o poema fora por ele encomendado.

O protagonismo das mulheres na resolução dos impasses políticos de *Guerra dos mascates* lembra duas comédias de Aristófanes (1996), *Lisístrata* e *Revolução das mulheres*, ambas tematizam a decadência grega ao mostrar as mulheres no controle dos assuntos do Estado. O romance e as peças são semelhantes em dois aspectos, a saber, utilizar a comédia para referir figuras e acontecimentos políticos do presente, bem como para expor o protagonismo político das mulheres de modo cômico.

Em *Guerra dos mascates*, a ação das mulheres destaca a decadência do Estado correlacionada à política de “duas amarras” de Sebastião de Castro. Essa inversão de papéis operada pelo cômico e pela autocentralidade de Carlos de Enéia pretende, ao servir-se do tom debochado verificado nas comédias de Aristófanes, projetar no futuro da nação o famoso *eu lhe avisei!*

Nesta seção, foram demonstrados dois usos da ironia, um deles é a autoironia decorrente da figuração artística que o autor faz si próprio no alter-ego Carlos de Enéia, cuja lateralidade apresentada no enredo condiz com a autocentralidade da personagem no construto; o outro uso da ironia concerne à construção de uma narrativa da qual se origina outra narrativa, procedimento expressivo elucidado pela anedota contada por Sênio no prefácio de 1870, que instaura o teatro de marionetes em cujo espaço é visível o mecanismo de manipulação dos bonecos, criando, por sua vez, intersecções com a narrativa acerca da



manipulação de bonecos envolvendo o episódio histórico do qual se apropria Alencar na fabulação de *Guerra dos mascates*.

Os procedimentos expressivos relacionados à ironia hoffmanniana observados em *O garatuja* e em *Guerra dos mascates* também são verificados no romance de capa e espada brasileiro, motivo pelo qual o capítulo XIX de *As minas de prata* e a figuração artística que Alencar faz de si nesse romance são nossos próximos assuntos.

#### 4.3 O QUANTO ERA DURA A PROFISSÃO DE ESCRITOR NO SÉCULO XIX E NO CAPÍTULO XIX<sup>57</sup>

*Cervantes se levanta sobre todos los parodiadores da la caballería, porque Cervantes la amaba y ellos no. El Ariosto mismo era un poeta honda y sinceramente pagano, que se burla de la misma tela que está urdiendo, que permanece fuera de sua obra, que no comparte los sentimientos de sus personajes ni llega a hacerse íntimo com ellos, ni mucho menos a inmolar la ironía em su obsequio. Y esta ironía subjetiva y puramente artística, es el ligero solaz de uma fantasia risueña y sensual. No brota espontaneamente del contraste humano, como brota la honrada, serena y objetiva ironía de Cervantes.*

(Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote, Marcelino Menéndez y Pelayo)

Os relatos dos cronistas portugueses incorporavam motivos edênicos à paisagem do Novo Mundo; à tradição das águas que teriam origem no Éden funde-se, embora atenuado o quesito maravilhoso, a descrição de reinos áureos e/ou argênteos, por exemplo, o Dourado de Omágua e de Manoa. A geografia inexata do vasto território brasileiro e a sanha de localizar a riqueza, tendo como ponto de vista as minas de Potosí descobertas pelos espanhóis, “bastaria,

<sup>57</sup> O capítulo intitulado “Quanto ingrato já era no século XVII o mister de escritor” era o capítulo XVIII na publicação de 1862; foi ele fixado como capítulo XIX somente na edição da Garnier, visto que nesta publicação foi adicionado um capítulo à primeira parte do romance, a saber, “Da malga que se bebia na taberna do judengo” (capítulo XV), não existente na anterior.

independentemente de qualquer elemento fantástico, para autorizar o longo prestígio alcançado por uma região imprecisa, onde depoimentos dos índios faziam presumir que comportava abundantes jazidas de metal precioso” (HOLANDA, 2000, p. 43).

As minas de prata descobertas por Robério Dias estão associadas ao imaginário dos bandeirantes e exploradores. Expedições foram realizadas no intuito de localizar as minas, uma em 1591 e outra em 1609, ambas empreendidas por Francisco de Sousa. Essa segunda expedição é a que Alencar modifica quando constrói as situações ficcionais que orbitam em torno do roteiro de Robério Dias, com uma personagem inventada ocupando o papel de vilão que poderia caber à personagem histórica Francisco de Sousa.

O curioso é ter sido realizada em 1841 nova expedição para buscar as cobiçadas minas do período colonial, patrocinada pelo Império e sobre a qual discorreremos mais adiante. Essas expedições promoviam a profusão de relatos escritos e orais sobre a existência de cidades encantadas atreladas à lenda das minas de prata da Bahia, razão pela qual o longo prestígio alcançado pela região imprecisa que supostamente abrigava as minas de prata ocupou a pauta de documentos históricos, fazendo com que alguns letrados sucumbissem ao desejo de encontrá-las.

Um dos letrados que foi em busca das minas da Bahia é o já comentado Francisco de Sousa; o outro foi Gabriel Soares, autor do *Tratado descritivo do Brasil* (1851),<sup>58</sup> cronista que é citado duas vezes em *As minas de prata*, para que o narrador evoque os costumes da sociedade colonial registrados por Soares.

A compilação dos relatos orais, a organização das crônicas escritas no período colonial e a produção de conhecimento histórico/geográfico/etnográfico ficavam a cargo do IHGB que, conforme já mencionado, se alinhava à metodologia do *Institut Historique de Paris* ao aderir ao modelo de história como mestra da vida. Também já foi demonstrado como o narrador de *O garatuja* e de *Guerra dos mascates* é avesso ao relato histórico construído por meio de grandes eventos e personagens históricos, preferindo os detalhes que escaparam aos cronistas.

Embora *As minas de prata* apresente estratégia narrativa distinta da verificada em *O garatuja* e em *Guerra dos mascates*, a articulação dos dados históricos à fabulação se atém a ideia de que o

---

<sup>58</sup> O título original do texto de Gabriel Soares é *Roteiro geral do Brasil* (1587), na organização da crônica de Soares feita por Varnhagen é adotado na folha de rosto o título *Tratado descritivo do Brasil*.

romance histórico oitocentista é concebido [...] como reescrita da história, reclamando, através da ficção, da *inventio*, para a história um lugar perdido, através da recuperação das forças dos acontecimentos, do colocar-se em novos pontos de vista, do escutar de vozes até o momento não ouvidas, imaginando um possível curso da História até aí submerso, (ideia de que na modernidade, por exemplo, Walter Benjamin se aproxima quando defende que a tarefa do historiador é a de examinar de forma crítica os silêncios do passado, para o poder representar criticamente), recompondo, como aconselha Alexandre Herculano, a história com o olhar crítico de historiador e com o coração do romancista. (PAOLINELLI, 2004, p. 142).

Para que nos aprofundemos ainda mais na dissensão criada pelo narrador alencarino em relação à escrita e à historiografia produzidas pelo IHGB, é necessário saber sobre as orientações epistemológicas nas quais se assenta a produção do IHGB.

O IHGB é fundado em 1838, no turbulento período regencial, como uma iniciativa da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. A partir de meados do século XIX, conforme Guimarães (1988), o imperador passa a atuar como novo protetor da instituição. De caráter elitista e governista, o IHGB mesclou história e nacionalismo lançando um programa de auscultamento espaço-temporal para a criação do Estado Nacional.

De acordo com Temístocles Cezar (2004), a proposição de discorrer sobre a fundação do Brasil faz a atenção da equipe de pesquisadores do IHGB voltar-se para a documentação já existente, concentrada no período colonial, fonte que deve ser aproveitada como meio de o historiador articular passado e presente, visando aplicar o ponto de vista brasileiro na produção de uma periodização e encadeamento dos acontecimentos.

O uso político da história é pensado a partir dos ensinamentos que a história pode oferecer e, sob esse aspecto, o IHGB se incumbiu da promoção de biografias de homens ilustres, heróis brasileiros cujas lições são registradas para a posteridade. Os historiadores do Instituto se empossam de seu campo para determinarem os destinos dos grandes homens. Isto é, “os vivos controlam os mortos e os mortos servem aos vivos” (CEZAR, 2004, p. 24).

Diferentemente da proposição de perflustrar os grandes homens, o romance histórico alencarino, como já explanado, debruça-se sobre o miúdo do cotidiano figurando pessoas do povo. Na apropriação das fontes por Alencar, especificamente, de crônicas históricas do período colonial, o ponto de vista que qualifica o romance como brasileiro é embasado na ficcionalidade, ou seja, a criação da verossimilhança histórica deve corresponder à verossimilhança interna do romance. Destarte, o contraponto ao discurso histórico do IHGB cria uma fricção entre as referências históricas oficiais e as fontes inventadas pelo romancista, explicitando que os eventos históricos podem estar mais próximos da ficcionalização do passado realizada no romance do que da presumida veracidade da narrativa histórica.

No que diz respeito à história regional, o predomínio dos aspectos político e econômico nas ações do IHGB tem por consequência o fato de ter sido “privilegiada a perspectiva de considerar as regiões não nas suas especificidades [...] mas na sua intrínseca organicidade ao conjunto nacional” (GUIMARÃES, 1988, p. 23-24). Isso significa que a mentalidade associada à colonização extrativista, que implica em o colonizador não criar vínculos afetivos com a terra, viria a convergir para a organicidade do conjunto nacional no século XIX.

O raciocínio que expõe o caráter predatório da colonização é um fator que Alencar indica ser reincidente na práxis política do tempo da escrita. Daí o cunho lendário é tratado no romance pela perseverança que diferentes gerações mostraram na caça ao tesouro descoberto por Robério Dias, no intuito de reforçar a renitente ilusão:

Chegado era Estácio ao alvo de seus esforços: a gruta do pajé [Abaré] abria-se afinal em face dele. Parando um instante para serenar o soçobro de sua alma, penetrou enfim na vasta caverna.

A princípio teve o mancebo o mesmo deslumbramento que seu pai e seu avô. Em face daquelas bizarras e esplêndidas cristalizações, ele não pôde conter um grito de admiração. Logo porém caiu em si e conheceu o erro do descobridor.

Irrisão da fortuna!

As decantadas minas de prata não eram mais que uma ilusão. (ALENCAR, 1967b, p. 510).

As histórias acerca das montanhas de cristais reluzentes propagadas pelo folclore bandeirante é o produto com o qual Estácio se depara ao entrar no local que o roteiro de seu pai indica ser o das minas de prata. Nesse riso de canto de boca do narrador ao enunciar “irrisão da fortuna!”, nota-se o procedimento irônico responsável por esboroar o devir do historicismo oitocentista no romance histórico de Alencar.

Neste sentido, o futuro da nação consistia na contrapartida de uma cultura ameríndia à moda do México e do Peru, já que a história acerca das minas de prata veiculada pelo IHGB expõe uma “narrativa fabulosa, irreal, [que] foi interpretada dentro de um discurso ‘verdadeiro’, autenticando uma forma ideal de *como deveria ter sido* o Brasil dos tempos antigos, sem nenhuma evidência concreta para confirmá-la” (LANGER, 2002, p. 147, grifos no original).

Como se deu a construção dessa narrativa histórica fabulosa e irreal?

Em 1839, o *Manuscrito 512: Relação histórica de uma oculta, e grande povoação antiqüíssima sem moradores, que se descobriu no ano de 1753* foi encontrado por Manuel Lagos e entregue ao cônego Januário Barbosa, secretário-perpétuo do IHGB, que o publicou na *Revista do IHGB* antecedido de um prefácio redigido pelo próprio secretário, “onde apelou

para o estudo das antigas tradições, reconstituindo a saga de Robério Dias, o Muribeca – preso por não revelar ao governo português a localização de ricas minas de prata na Bahia” (LANGER, 2002, p. 127). A descoberta desse manuscrito resultou em uma expedição financiada pelo Império, empreendida no período de 1841 a 1846 pelo cônego Benigno de Carvalho.

Segundo o estudo sobre o *Manuscrito 512* realizado por Langer (2002), o folclore das cidades encantadas seria fruto de duas tradições, uma delas é a tradição das montanhas de cristais reluzentes (século XVI) propagada pelo folclore bandeirante (século XVII), a outra é a tradição colonial que refere uma estátua encontrada na Ilha dos Corvos, tendo o folclore desta circulado através da literatura do século XVIII. Langer afirma que, mesmo que tradições mais antigas incorporadas ao imaginário dos bandeirantes e exploradores estivessem presentes no *Manuscrito 512*, o autor do manuscrito privilegiou os elementos da arqueologia setecentista, ligada a uma origem mediterrânea clássica, ou seja, de cunho imaginário; a hipótese: “[...] o autor do relato estava profundamente inserido no contexto das descobertas arqueológicas e culturais que estavam sendo efetuadas na Europa ao início do séc. XVIII” (LANGER, 2002, p. 129).

Na mesma ocasião da publicação do *Manuscrito 512*, Von Martius enviou uma carta ao IHGB, cujos fragmentos foram publicados no periódico do Instituto, os quais mencionavam a prospecção de um tempo anterior às tribos pré-cabralinas, sendo que “[a]s provas desse suposto tempo antigo, segundo Von Martius, seriam encontradas na mitologia indígena e em vestígios arqueológicos nesta região central do país” (LANGER, 2002, p. 134).

A conjuntura era propícia à expedição rumo à cidade oculta empreendida pelo padre Benigno de Carvalho. Os recursos com os quais era realizada a expedição do padre Benigno de Carvalho à cidade oculta revelada pelo *Manuscrito 512* foram oficialmente suspensos por volta de 1846, no entanto, baseada nos relatórios enviados por Benigno, desde 1844 a agremiação convencia-se da inexistência dos vestígios arqueológicos, bem como das riquezas evocadas pelas lendas ligadas às cidades ocultas da Bahia.

Note-se que mesmo sem nenhuma prova que confirmasse a existência de uma civilização anterior às tribos pré-cabralinas, o IHGB preservou essa miragem ao premiar, em 1847, a já citada dissertação *Como deve se escrever a História do Brasil*, publicada na *Revista do IHGB* em 1845.

A riqueza da pesquisa de campo efetuada pelo padre Benigno de Carvalho se mostrou profícua em relação ao registro do folclore das cidades encantadas da Bahia, compreendendo a criação de mitopoéticas que constituem a paisagem e são por ela

constituídas. José de Alencar aproveita o substrato lendário plasmando os elementos arqueológicos descritos no *Manuscrito 512*, presentes no trabalho da água que esculpiu a forma dos templos e demais ornatos na rocha, para ambientar o espaço em que se fixou Abaré, o último pajé Tupi:

Depois de estreita e sinuosa galeria, abria-se de repente aos olhos deslumbrados uma magnificência da natureza. O aspecto era de uma esplêndida cidade subterrânea, toda vazada em prata. *Templos soberbos, palácios suntuosos, torres elegantes, ali se sucediam uns aos outros.* Quanto tem de mais sublime e gracioso a arquitetura gótica, oriental ou grega, as ogivas rendadas, os arabescos delicados, as colunas elegantes, fora ali excedido pela mão da natureza. O divino artista criara todas essas maravilhas com a simples gota d'água que transudava dentre o interstício do rochedo. (ALENCAR, 1967b, p. 456, grifos nossos).<sup>59</sup>

Aos elementos condizentes com a arquitetura mediterrânea clássica o narrador acresce a arquitetura moura, também encontrada na paisagem urbanística de Portugal. A fabulação de *As minas de prata* então adentra o sertão figurando o espaço da natureza primitiva, a última morada de Abaré, fixada na Serra do Sincorá, nas terras divisadas na expedição do padre Benigno de Carvalho.

Ciente de que a ficcionalidade faz o indivíduo enxergar coisas antes insuspeitadas, o narrador introduz a lenda de Abaré arranjando a fórmula “Era uma vez...” dos contos de fada em “Havia mais de meio século”, antes, o leitor é advertido: “A história é verdadeira, porém estranha” (ALENCAR, 1967b, p. 455). Por um lado, o adjetivo “estranha” parece dizer menos respeito aos elementos sobrenaturais desencadeados por tal tipo de história que ao pacto com o leitor, ressaltando que “verdadeira” se refere à verossimilhança interna da narrativa, por outro, o predicativo “estranha” rememora a oralidade constitutiva das lendas das cidades encantadas, material sedimentado ao longo de quatro séculos.

O folclore, a oralidade e as lendas são elementos contumazes na narrativa alencarina, notadamente percebidos nas composições de *Iracema*, de *O tronco do ipê* e de *O sertanejo*.

Relacionada à “verdadeira” história das minas de prata, a morte de Abaré é narrada no capítulo “A esfinge do drama no deserto”. Esse capítulo integra a terceira parte do romance e consiste em mais um *flashback* realizado pela voz narrativa, que vai dar a conhecer a chegada de Moribeca à Serra do Sincorá e a conversa ocorrida entre ele e Abaré (na história

<sup>59</sup> Langer (2002, p. 129) registra elementos similares acerca do relato contido no *Manuscrito 512*: “Inicialmente devemos perceber que essas ruínas não pertencem ao modelo urbanístico colonial português ou espanhol. A possibilidade de terem [os bandeirantes] encontrado algum centro de mineração, abandonado após o término da exploração, também é muito remota. Na metade do século XVIII, a maioria dos complexos mineradores ainda estava em atividade na Bahia. Incrições, templos, pórticos e estátuas nos levam ao encontro de uma origem mediterrânea clássica, portanto, imaginária do relato”.

oficial, Robério Dias é alcunhado Muribeca, no romance, ele é filho de Moribeca). Moribeca se despede prometendo a Abaré que voltaria, mas não tem intenção de cumprir a promessa que fez ao pajé, de lhe ajudar a desviar o rio para que os diamantes ficassem à mostra.

Abaré acreditava ser este o modo de vingar o extermínio e a aculturação de seu povo: os diamantes expostos fariam com que a cobiça encarregasse os colonizadores (portugueses e espanhóis) de praticar o genocídio de sua própria raça.

No início do capítulo, Abaré encontra-se ancorado no despenhadeiro onde “[d]esdobram-se a perder de vista as vastas planícies que formam o dorso da gigantesca serra, e a cobrem, como pelos hirsutos de fera, as densas e sombrias florestas virgens” (ALENCAR, 1967b, p. 455). O último pajé, há muito cansado de esperar o retorno de Moribeca, desviara ele só o rio, e agora esperava o momento da vingança. O título do capítulo já indica um monumento arqueológico em que a postura quimérica do pajé é análoga a da esfinge devoradora, instalada à beira do abismo como totem indígena: “Imóvel e estreitamente ligado ao negro rochedo como uma continuação dele, o selvagem ancião parece algum ídolo americano, que o rude labor dos aborígenes houvesse lavrado no píncaro da rocha, deixando-o assente em seu pedestal nativo” (ALENCAR, 1967b, p. 455).

A imagem de Abaré como um feroz totem ameríndio cravado no rochedo-pirâmide é escultura que indica o capítulo histórico que encerra a coexistência das culturas autóctones e estrangeiras: extermínio do indígena e ascensão da ideologia religiosa e predatória do colonizador, do civilizador.

Portanto, o emprego do roteiro de Robério Dias como condensador da ficcionalização do passado também consiste na crítica à cobiça propagada pelo imaginário promovido por cronistas como Gabriel Soares e padre Manuel da Nóbrega. Nesse sentido, a aparição de Cervantes, autor de *Dom Quixote*, como personagem do romance, figurado na estampa de um “[...] homem de guerra, e bem maltratado dela” (ALENCAR, 1967b, p. 148), remete a um tema debatido em *Dom Quixote*: a preeminência das armas sobre as letras.

Sob este aspecto, Alencar se filia aos românticos do primeiro romantismo alemão, porque *As minas de prata* é também a trama de um discurso em defesa das letras, motivo pelo qual a ironia romântica percebida na narrativa do livro da personagem Manuel Soares opera a multiplicação dos livros. Além disso, Vaz Caminha é a personagem que poderia debater sobre a preeminência das letras sobre as armas com Dom Quixote, pois, assim como a personagem de Cervantes, Vaz Caminha apresenta a ironia trágica como traço primordial de sua construção. A construção de Vaz Caminha é assunto do próximo capítulo, por agora, nos



debruçaremos sobre a história do livro que contém a história de mais livros que versam sobre o quão duro era o mister de escritor nos séculos...

O narrador conta a história de um livro que contém a história acerca de outro livro no capítulo XIX de *As minas de prata*, de forma a criar intersecções com a história de outros dois livros, um deles é o próprio romance de capa e espada de Alencar; o outro é o livro de Vaz Caminha, o alter-ego de Alencar em *As minas de prata*.

Discorrer sobre os nervos empregados em ser escritor no século XIX brasileiro era uma constante, por exemplo, neste fragmento em que o autor comenta a dificuldade de realizar a pesquisa folclórica necessária à composição de *O sertanejo*:

É preciso, porém, não somente o gosto destas escavações pacientes [está reportando-se à pesquisa folclórica], como folga para as empreender; coisas muito difíceis de reunir em um país onde as letras, longe de serem profissão, entram ainda para muita gente no número das futilidades nocivas à reputação do homem grave. (ALENCAR, 1994, p. 20).

As questões envolvendo a profissionalização do escritor, sobretudo a do escritor de ficção, estão presentes em *As minas de prata* no contraste entre a civilização construída pelas ideias, na qual o coletivo é o foco, e a civilização edificada pelo dinheiro/poder, na qual somente os interesses individuais importam.

O capítulo XIX de *As minas de prata* inicia expondo a continuação da assembleia de religiosos convocada pelo padre Molina, porque, na qualidade de Visitador (um dos cargos mais altos na hierarquia da Companhia de Jesus), ele desejava se inteirar de como iam os negócios da Ordem no Brasil.

O capítulo é inaugurado com o depoimento do padre Manuel Soares sobre as minas de prata, assunto que lhe rendeu a produção de *Memória circunstanciada a respeito das famosas Minas de Prata de Jacobina*; depois de o cronista sacudir o pó de seu alfarrábio, causando horror no conclave, que receava ter que suportar o autor a deslindar o conteúdo do catatau, ocorre o seguinte diálogo entre o padre Manuel Soares e o padre Molina:

- V. Reverência talvez não saiba a história deste livro?
- Não, padre-mestre, não sei. Pois tem uma história? perguntou o assistente com resignação evangélica.
- Tem-na, como tudo neste mundo. (ALENCAR, 1967b, p. 106-107).

A história do livro de Manuel Soares é sobre quatorze anos despendidos para a elaboração da obra que contém a memória a respeito das minas de prata da Bahia. O nome do cronista ficcional consiste na junção dos nomes de Manoel da Nóbrega e Gabriel Soares; a

história envolvendo a obra de Gabriel Soares é plasmada na história do livro de Manuel Soares.

Este é único momento da narrativa em que o narrador sublinha a imparcialidade do historiador, porém, ao invés de tecer comentários sobre a metodologia histórica do livro, o narrador-historiador aprecia a qualidade literária de *Memória circunstanciada a respeito das famosas Minas de Prata de Jacobina*:

A imparcialidade de historiador nos põe o dever de protestar contra a injusta prevenção do respeitável capítulo [assembleia de autoridades católicas] sobre a prosa do Reverendo Manuel Soares.

O ilustre cronista da Província do Brasil, como Cervantes, havia pressentido já no século XVII a invenção da escola romântica, à qual deve a literatura moderna tantos primores e maiores extravagâncias literárias. A sua narrativa tinha a forma dramática do conto da Média Idade. O estilo chão e fluente desmerecia talvez pela falta de nervo e concisão da frase, mas compensava este senão com a naturalidade e singeleza da expressão. (ALENCAR, 1967b, p. 108).

O narrador evoca o instrumental do historiador para realizar a crítica literária. O narrador então associa o presságio de Manuel Soares e Cervantes ao desalento dos jesuítas quando confrontados com a crônica histórica das minas de prata do jesuíta que, sob a ótica dos demais padres, é considerada um “bacamarte”, termo que designa a inutilidade de um volumoso livro velho.

A aflição dos jesuítas traduz-se no receio de que o autor inicie a leitura do alfarrábio, motivo pelo qual o narrador se prontifica a explicar que a prosa de Manuel Soares não justificaria tal apreensão. A apreciação do livro de Manuel Soares envolve o nome de Cervantes, que debateu com sua época por meio da ironia o descompasso histórico dos romances de cavalaria, bem como a questão da autoria:

Valha-me Deus, com quanta vontade deves estar esperando agora, leitor ilustre, ou plebeu, este prólogo, julgando achar nele vinganças, pugnas e vitupérios contra o autor do segundo *Dom Quixote*; quero dizer, contra aquele que dizem que se gerou em Tordesilhas e nasceu em Tarragona. (CERVANTES, 1981, p. 312).

Manuel Soares e Cervantes terem pressentido a invenção da escola romântica diz respeito à fantasia necessária à elaboração da narrativa. Fantasia que implica, de um lado, a expressão da linguagem, visto que a linguagem da crônica de Manuel Soares difere da de cronistas como Baltazar da Silva Lisboa, de outro, pesa as extravagâncias produzidas pela escola romântica, pois o excesso de imaginação faz com que a harmonia estética não se efetive.

O uso da ironia já é notado no anúncio da imparcialidade do historiador para que sejam apreciados os aspectos formais da narrativa, e não a veracidade histórica da crônica de Manuel Soares. O narrador qualifica o “estilo chão e fluente” e a “naturalidade e singeleza” (da frase) do cronista evocando o conto medieval e, sob esse aspecto, Cervantes é citado para que se efetue a correspondência entre a consciência formal do escritor renascentista e a consciência formal do escritor romântico.

A presença do autor de *Dom Quixote* recorda o fato de que parodiar romances de cavalaria não abarca prescindir da beleza estética das composições dos poetas provençais. Assim,

Dom Quixote fala com as camponesas num estilo que é realmente o estilo elevado do amor cortês, e que em si nada tem de grotesco; essas frases não são assim ridículas como podem parecer a um leitor hodierno, mas pertencem à tradição da época, e constituem uma obra-prima da expressão elevada daquele tempo. Se Cervantes tencionava polemizar contra os livros de cavalaria (o que sem dúvida fez), não polemizava, contudo, contra o estilo elevado da expressão cortês; pelo contrário, censura os livros de cavalaria por não dominarem esse estilo, por estarem escritos dura e secamente. (AUERBACH, 1987, p. 313).

Os escritores conscientes de seu instrumental expressivo apreciam deveras a linguagem, por esse motivo, a escritura que o narrador-historiador destaca é a composição realizada com a operação da imaginação. A forma dramática do conto da Idade Média presente na obra de Manuel Soares sublinha a importância da expressão, ressaltando o como a história é escrita. Tal qual o padre Benigno de Carvalho, a personagem padre Manuel Soares também se deparara com a fonte oral em sua pesquisa de campo sobre as minas de prata, tendo que transformar em narrativa o conteúdo referente ao folclore e ao cotidiano das localidades que visitara, assim como também ocorreu com a reescrita das histórias coletadas pelos irmãos Grimm.

Para narrar a história dos livros conotando o trabalho de Sísifo condizente com a atividade de ficcionista, o narrador-historiador fixa a imagem de um autor cujo amor pelos livros de cavalaria marcou o Renascimento, fazendo com que as dificuldades de Cervantes, ou melhor, de um escritor cuja obra tornou-se alimento para os séculos posteriores, constituam as dificuldades enfrentadas tanto pelas personagens que produziram livros (Vaz Caminha e Manuel Soares) quanto pelo autor de *As minas de prata*.

Observamos que a história envolvendo o *Roteiro Geral do Brasil*, de Gabriel Soares, é plasmada na história da crônica do padre Manuel Soares, porque o narrador-historiador se apropria de informações registradas por Varnhagen (1851) acerca do conjunto de infortúnios

sofridos pelo *Roteiro Geral do Brasil*, por exemplo, a restauração feita por Varnhagen não se pautar no original, mas em cópias; os equívocos cometidos em muitas cópias da obra, comprometendo o ano em que fora escrita e até sua autoria; a precariedade da primeira edição (1825) da Academia de Lisboa.

Registrados por Varnhagen no prefácio do *Tratado descritivo do Brasil*, tais infortúnios também conformam a história do livro de Manuel Soares, pois o resultado do descaso das instituições e dos colegas jesuítas resultou no extravio da crônica de Manuel Soares: “É pena que esse livro precioso tenha se perdido, pois sem contar a descoberta importante de que tratava, daria à história que ora escrevemos um testemunho irrecusável de sua veracidade” (ALENCAR, 1967b, p. 108).

Em decorrência disso são amplificados a omissão e o descaso dos órgãos competentes, pois a autoria do *Roteiro Geral do Brasil* quase foi alterada; o desleixo com que foi impressa a primeira edição poderia ter consistido na causa de a obra ser esquecida. Portanto, o uso da ironia romântica estabelece a correspondência entre os infortúnios das obras de Cervantes e de Gabriel Soares na história do livro de Manuel Soares, que não interessou aos jesuítas da ficção, assim como o folclore das cidades encantadas da Bahia também não interessou ao IHGB.

Será que a memória de sua própria história interessaria à sociedade tecnocrata brasileira do século XXI?

A história do livro de Manuel Soares desdobra-se na ventura do alfarrábio de José de Alencar. Assim como a crônica da personagem Manuel Soares, o romance de capa e espada brasileiro pode também ser classificado “bacamarte” (já referimos o número de páginas – sus! em torno de quinhentas!). Em várias ocasiões, Alencar reclamou acerca da impressão de seus romances. Além disso, *As minas de prata* poderia não ter sido publicada integralmente, os dezenove capítulos publicados na *Biblioteca Brasileira* é um evento cuja lembrança registrada em *Como e porque sou romancista* esclarece o seguinte fato: “Sem aquela insistência de Quintino Bocaiúva, *As minas de prata*, obra de maior traço, nunca sairia da crisálida, e os capítulos já escritos estariam fazendo companhia a *Os Contrabandistas*” (ALENCAR, 1965b, p. 119).

“Mas, infelizmente, por falta de leitores, a ideia da *Biblioteca Brasileira* morreu cedo [...]. O projeto de continuação de *As minas de prata* poderia ter voltado para o fundo escuro de alguma gaveta, não fosse outra vez o apurado faro editorial de Baptiste Louis Garnier [...]” (NETO, 2006, p. 218).

Segundo Hallewell (2012), houve expansão do público leitor por causa do desenvolvimento econômico do Brasil após 1850. Em fins desse mesmo ano, Garnier começou a subsidiar a publicação de alguns autores, pagando-lhes direitos autorais, prática já efetiva em outros países (Inglaterra, França e Estados Unidos). A atuação do editor foi novidade no Brasil, inclusive, gerou desconfiança no ambiente das tipografias, sendo um dos motivos da indisposição com a prática do livreiro a questão de os livros da Garnier terem sido impressos na França devido ao menor custo do material. Todavia, a efeméride que mais salta aos olhos é Garnier ter começado a publicar livros de ficção somente na década de sessenta!

O desdém demonstrado pelo livro de Manuel Soares é a interface da prática social brasileira, que faz da cultura o distintivo da nobreza adquirida através dos superfaturados títulos distribuídos por D. Pedro (pai e filho). A arte interessa na medida em que se presta a incluir o Brasil no rol de países civilizados, assim distinguindo os membros da sociedade de corte.

Destarte, o narrador-historiador expõe a tacanhice da engalanada sociedade de corte no que toca à impostura social creditada ao ficcionista. Atitude correlacionada ao traquejo do padre Molina, que se apossa da crônica de Manuel Soares somente para saber em qual página constava a informação sobre a possível localização das minas de Robério Dias, para, logo depois, arrancá-la do livro.

No capítulo XIX de *As minas de prata*, o uso da ironia romântica foi verificado na estrutura que apresenta uma ou mais narrativas dentro de outra narrativa de modo a criar intersecções entre elas. Esse recurso irônico é utilizado na obra de Hoffmann para confundir realidade e imaginação por meio de estados de inconsciência, em consequência, a conceituação de verdade assume mais de uma perspectiva. Já no romance histórico alencarino tal recurso traz para dentro da narrativa a história e a historiografia literárias como contraponto ao discurso histórico do IHGB; ao descortinar a cultura de “fachada” o narrador-historiador apresenta outra possibilidade de interpretar a “verdade” histórica, demonstrando, por exemplo, que o apreço pela pesquisa e pela arte dá lugar aos interesses dos proprietários da terra.

Não é à toa que a presença do autor de *Dom Quixote* é acentuada no romance, seja aparecendo como personagem no *flashback* que apresenta a origem do jesuíta Molina, seja no momento em que o narrador-historiador se veste de crítico literário para fazer o milagre da multiplicação dos livros, ou ainda, na construção da personagem de Vaz Caminha, cujo traço quixotesco é o desejo de glória literária.

Neste sentido, fruto de dedicação similar a da personagem cronista Manuel Soares é o livro de Vaz Caminha, razão pela qual também há intersecção entre a narrativa da história do livro desta personagem e a narrativa da história do livro daquela, já que as duas obras não foram conhecidas pela posteridade. O porquê o livro do advogado Caminha não ter tido a ventura de nascer para os leitores será esclarecido no próximo capítulo.

## 5 A COMPOSIÇÃO CARICATURAL NA CONSTRUÇÃO DOS LETRADOS E A DOCEIRA JOANINHA

### 5.1 O ROMANCISTA QUIXOTESCO NA FIGURAÇÃO DE VAZ CAMINHA

Sou um homem totalmente *injuridico*, sem nenhum juízo e sem nenhuma necessidade de direito.  
(*Fragmento 267*, Novalis).

Uma marca da ironia romântica hoffmanniana consiste no jogo irônico envolvendo a figuração artística que o sujeito romântico faz de si. Sob esse aspecto, ao figurar a si próprio em *As minas de prata* como o advogado Vaz Caminha, José de Alencar assinala sua atividade de ficcionista por meio da autoironia. A construção da personagem Vaz Caminha reúne características do autor, tais como a baixa estatura, o título de bacharel em Direito e a vocação de escritor. Embora Vaz Caminha não contenha o acento satírico observado nas personagens de *O garatuja* e de *Guerra dos mascates*, o modo de composição caricatural está presente na construção desta personagem porque o exagero é utilizado para erigir o intelectual *outsider* que nutre o sonho de publicar seu livro.

Pode-se classificar Vaz Caminha como uma personagem-atlas, categoria que não se deve somente ao quesito enciclopédico do letrado, mas principalmente ao atributo de um ente cuja prática profissional gera um cansaço de existir infinito, ocasionado pelo fato de a personagem abrigar em seu íntimo um ideal ardente que dificilmente encontra correspondência no mundano. Vaz Caminha pode ser equiparado ao Atlas mitológico porque a carga por ele suportada o transforma em um cavaleiro andante, diferente de Dom Quixote por não empunhar uma espada, e semelhante ao Cavaleiro da Triste Figura por manifestar a loucura quando acometido por uma ideia fixa.



A primeira aparição de Vaz Caminha sublinha o caráter soturno da personagem; a aparência física do advogado também está relacionada à situação econômica da personagem, que se via obrigada a fazer “um bico” como organista para incrementar o orçamento. É na circunstância de tocador de órgão em festividades que Vaz Caminha é apresentado ao leitor:

A cor lívida, os olhos profundos e cingidos por uma orla de bistre, as faces encovadas, davam àquele semblante um aspecto triste e lúgubre; os cabelos grisalhos e revoltos caíam sobre a testa vasta e proeminente; o hábito do estudo lhe curvara o corpo emagrecido; diminuindo aparentemente a estatura raquítica, que pouco excedia de cinco palmos craveiros. (ALENCAR, 1967b, p. 13).

Os olhos ornados por densa olheira, o chupado da face, a proeminência da testa, a altura que não chega a um metro e meio, a cor macilenta da pele, enfim, o conjunto de características que fixa a imagem do letrado ratifica o aspecto caricatural de Vaz Caminha. Depois dessa constrangedora aparição, o leitor é conduzido à origem humilde da personagem no capítulo “Quem era o licenciado Vaz Caminha, aliás doutor de capelo”; descendente de aldeões da vila portuguesa de Arraiolos, o motivo da imigração de Vaz Caminha para o Brasil é assenhorar-se de melhor condição financeira para publicar o *Comentário às Ordenações Manuelinas*, livro com o qual desejava erigir um monumento à glória de Portugal.

O título do capítulo faz menção ao equívoco a respeito da titulação da personagem, porque “[...] o povo, ignorante das distinções acadêmicas, chamava geralmente – *o senhor licenciado*” (ALENCAR, 1967b, p. 23, grifos no original). O advérbio “aliás” contido no título conforma duas realidades, que atuam paralelamente na trajetória de Vaz Caminha, a saber, a realidade correspondente ao “é” e a correspondente ao “deveria ser”.

A oposição entre ambas as orientações sinaliza a distinção no que concerne ao tratamento que o doutor deveria receber e o tratamento que lhe é dispensado. O paralelismo entre o “é” e o “deveria ser” também assinala a compreensão de que a situação financeira do letrado deveria ser equivalente aos atributos da personagem, mas não é. Segundo o narrador, três homens diversos coabitam o interior do letrado, o

[p]ai espiritual [de Estácio] e amigo pela necessidade de amar; [o] advogado pela obrigação de se alimentar e socorrer sua irmã; [o] autor pela *febre d’alma que excita o espírito* a criar alguma coisa, e deixar durante a rápida passagem neste mundo seu nome impresso e seu pensamento materializado em algum objeto. (ALENCAR, 1967b, p. 29, grifos nossos).

O narrador afirma que cada uma das personalidades de Vaz Caminha tinha vida independente por conta das distinções específicas atribuídas às respectivas incumbências, de

modo que a faceta do advogado era a menos verdadeira porque era a responsável pela garantia dos meios de subsistência, era a faceta que apelava para o latim. Em contrapartida,

[o] terceiro homem, que havia dentro daquela organização raquítica, era o homem de talento, o autor ainda desconhecido de uma obra concebida e realizada durante muitos anos de trabalho e longas noites de insônia. Espírito vivendo no futuro, *alimentado pelo fogo íntimo que queima lentamente*, absorvido na gestação de um pensamento grande, ninguém o compreendia; a ninguém se revelava nessa última fase de sua vida. Era um mistério entre ele, a candeia que o alumia e Deus que o encorajava. (ALENCAR, 1967b, p. 29, grifos nossos).

Nessa fase da vida, Estácio estava devidamente criado. Ao longo do enredo, Vaz Caminha auxilia no resgate do tesouro descoberto pelo pai biológico de Estácio, antecipando os lances da disputa para que seu filho de criação consiga vencer o padre Molina. A educação que Vaz Caminha proporcionou a Estácio fez dele um homem íntegro, motivo pelo qual o letrado atesta que Estácio é como se fosse um outro Vaz Caminha, se referindo, portanto, ao resultado do amor e da dedicação empregados na educação do filho de Robério Dias.

Ocorre que na constituição dessa personalidade tripartida sobressai o homem de letras, o autor que abriga um ideal ardente compartilhado somente entre Deus e a candeia que iluminava as páginas que estavam sendo escritas.

Neste sentido, a escolha lexical na construção das frases que revelam a vocação de escritor utiliza o campo semântico ligado ao vocábulo “fogo” (*alimentado pelo fogo íntimo que queima lentamente, febre d’alma que excita o espírito*), pois é preciso que arda o letrado juntamente com o seu ideal em um incêndio, para que possamos distinguir nas chamas a triste figura do ficcionista brasileiro.

É precisamente em um incêndio que obra e autor são consumidos, o fogo é causado acidentalmente, quando Vaz Caminha adormece escrevendo o *Comentário às Ordenações Manuelinas* e a vela acesa origina as labaredas.

O jogo irônico contido na construção do letrado Vaz Caminha chama a atenção para o modo da experiência escrutinado por Maquiavel (1998, p. 87): “Há, porém, uma tão grande distância entre o modo como se vive e o modo como se deveria viver, que aquele que em detrimento do que se faz, privilegia o que se deveria fazer mais aprende a cair em desgraça que a preservar a sua própria pessoa”. Em relação à têmpera de Vaz Caminha, a personagem orienta-se pelo “o que se deveria fazer”. Daí a oposição entre Vaz Caminha e padre Molina ser assim considerada: a qualidade pícara de Molina faz com que ele aja conforme o modo como se vive, ao contrário de Vaz Caminha, cuja acentuação trágica evidencia a conduta de como se deveria viver.

Tendo em vista a oposição de orientações explanadas, serão ressaltados na construção do advogado os passos dados para efetivar o que se deveria fazer em detrimento do que se faz, consistindo esse elemento no aspecto caricatural da personagem.

É conhecida a influência de romances de cavalaria como *Amadis de Gaula* e *Palmeirim da Inglaterra* na fatura de *As minas de prata* (cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1977), verificada nos capítulos intitulados “Cavalarias altas do Doutor Vaz Caminha” e “Novas proezas da advocacia andante do Doutor Vaz Caminha”. Acrescente-se a essa influência o diálogo estabelecido entre *As minas de prata* e o romance de Cervantes, *Dom Quixote*, porque observamos o traço caricatural na composição de Vaz Caminha na reacentuação da loucura da personagem Dom Quixote. Ou seja, o delírio da cavalaria andante de Dom Quixote é equivalente ao desejo de glória literária do letrado.

O discurso de Dom Quixote sobre as armas e as letras encontra-se após a metade da primeira parte do romance, no momento em que o barbeiro e o padre se aproveitam do devaneio da personagem para fazer com que ela retorne ao lar, no intuito de curá-la do romanesco que a acomete. Após o discurso, o narrador comenta a consternação dos ouvintes, que lamentavam o estado insano de um tão inteligente homem; pouco antes do discurso, Dom Quixote, sonâmbulo, pensando que lutava contra um gigante, aniquila a reserva de vinho do estalajadeiro. No arrazoado discurso também enxergamos a imagem de Dom Quixote quando terminada a batalha: “[...] em camisa, que não era tão comprida que por diante lhe cobrisse inteiramente as coxas, e por detrás faltavam seis dedos” (CERVANTES, 1981, p. 212). A batalha contra os odres de vinho relembra ao leitor o caráter bufo da personagem, fixando-se tal qualidade lado a lado ao siso das ideias apresentadas no discurso sobre a preeminência das armas sobre as letras.<sup>60</sup>

A coexistência da sensatez e da loucura em Dom Quixote é produtiva para demonstrarmos a autoironia utilizada na construção de Vaz Caminha, cuja loucura surge mediante a seguinte ideia fixa: publicar seu livro e imortalizar seu nome. A ideia fixa de Dom Quixote é entrelaçada ao desejo de glória de Vaz Caminha, ou melhor, a solda entre a vocação de escritor desta e o delírio da cavalaria andante da personagem de Cervantes estabelece uma linha narrativa que versa sobre a inutilidade do romancista brasileiro na sociedade oitocentista.

---

<sup>60</sup> A causa da loucura de Dom Quixote ser proveniente da ideia fixa a respeito da cavalaria, sendo que o desvario não impede a personagem de também apresentar sensatez, foi um aspecto de *Dom Quixote* registrado por Auerbach (1987, p. 312): “a loucura só intervém quando ele justifica a sua negativa com os costumes dos cavaleiros andantes. Passagens como estas podem ser encontradas aos montes; em todas fica evidente que há um Dom Quixote sensato e um doido, lado a lado [...]”.

A composição caricatural de Vaz Caminha é calcada em sua crença de que as letras levam vantagem às armas, indicando a risibilidade sofrida pelo romancista quando não acompanhado da insígnia política. Assim, a missão de erigir a glória da nação através da literatura pode também ser apreciada como equívoco: mira-se o gigante onde há somente moinho. O equívoco conforma a ironia nas construções das personagens Dom Quixote e Vaz Caminha porque diz respeito à escolha ética responsável por configurar o entusiasmo intrínseco à ação das personagens, isto é, o arrebatamento com que elas se entregam a uma causa, a uma ideia.

Destarte, o paralelismo das realidades correspondentes ao “é” e ao “deveria ser” engendra o estoicismo de Vaz Caminha, motivo pelo qual estabelecemos a analogia da Relação (ou tribunal) com o sebastianismo a aproximando da ambivalência social do ficcionista, com o propósito de ressaltar a interdependência do romancista brasileiro com o âmbito político, para que não minguem a ficção.

A criação de uma Relação na Bahia é um dado factual, do qual Alencar se apropriou para arquitetar os passos de Vaz Caminha.<sup>61</sup>

O letrado imigrou para o Brasil justamente por ter sido promulgada a Relação em 1588. Conforme raciocinou Vaz Caminha, se “[...] o tribunal começasse a funcionar, o número das demandas aumentaria *infalivelmente*; no Brasil, terra abundante de ouro e *balda de letrados*, os provarás e embargos deviam ser pagos por um bom preço [...]” (ALENCAR, 1967b, p. 23, grifos nossos). José de Alencar solidariza-se com o ideal da personagem, pois o narrador atesta a lógica apresentada pelo letrado, de imigrar por causa da implantação da Relação para assim obter o meio de publicar o livro, a associando ao âmbito dos sentimentos: “Foi esse o raciocínio de Vaz Caminha, e devemos confessar que não pecava contra a lógica; *assim embalando-se na ideia risonha de poder realizar o sonho de sua vida*, resolveu definitivamente embarcar-se para a cidade do Salvador” (ALENCAR, 1967b, p. 23, grifos nossos).

Os sentimentos são concernentes ao sonho de ver publicado o livro que, além de contribuir para a glória da nação, imprimiria o nome do escritor na posteridade. Outro advérbio faz com que tropece o letrado, já que a lógica do plano imaginado *infalivelmente* falhara, a Relação não veio a tempo de encontrar Vaz Caminha com vida. Antes de resignar-

---

<sup>61</sup> “Foi necessário nomeação de novos empregos, tanto de desembargadores como de ofícios menores, sendo o Conselho [da Índia] bastante severo em não admitir escusas, e apressando a partida, que se retardou, porque jugou-se conveniente modificar um pouco o antigo regimento, e o novo não esteve pronto antes de 7 de março de 1609; de modo que os desembargadores só partiram e a Relação chegou a instaurar-se no tempo do governo imediato [de Francisco de Sousa] [...]” (VARNHAGEN, 1877, p. 413).

se com a situação e mesmo depois da perda das ilusões, “[...] ao raiar da alvorada [Vaz Caminha] saía de casa, e no seu passeio matutino dirigia-se ao Largo da Sé [...]. Ali ficava cerca de uma hora com os olhos engolfados no horizonte a ver se enfim surgia o galeão, em que vinha a desejada Relação” (ALENCAR, 1967b, p. 24).

“Desejado” é um dos epítetos que marcou Dom Sebastião, denotava a importância de seu nascimento para a linhagem real; “encoberto” foi o outro epíteto mesclado à sua memória, este diz respeito ao movimento sebastianista cuja crença propagava que Dom Sebastião retornaria encoberto em uma manhã de nevoeiro para salvar Portugal. A espera do desejado Salvador que não virá é análoga à espera da desejada Relação, que não chegou a tempo de salvaguardar a obra na qual o letrado corporificou seu amor à pátria – desejado ficou esse amor, bem como encoberto ficou o autor.

Vaz Caminha praticou a mesma ação durante vinte anos, mesmo depois de não ter esperança alguma a respeito da implantação da Relação, fato que o tornou figura risível aos olhos da população, que ao encontrá-lo dirigindo-se “[...] para o Largo da Sé triste e cabisbaixo, o persegui[a] com risos e galhofas gritando – *vais? vais Caminha?*” (ALENCAR, 1967b, p. 24). Dom Sebastião caiu em batalha em 1578 e as histórias que anunciavam seu regresso persistiram no imaginário português século XVII adentro (tempo da narrativa), mesmo quando os mais de vinte anos já decorridos indicavam a impossibilidade de tal retorno. Se naquela altura já era possível zombar da crença sebastianista, a troça praticada contra Vaz Caminha não é merecida, inclusive, o narrador pontua a consciência da personagem em relação ao fracasso da empreitada, informando que Vaz Caminha continuava indo ao Largo da Sé porque a visão do mar suscitava-lhe saudade de Portugal.

A desejada Relação foi implantada quase simultaneamente ao incêndio que consumiu Vaz Caminha e sua obra.<sup>62</sup> Em nota sobre os (des)caminhos da Relação, presente no final da publicação da *Biblioteca Brasileira*, José de Alencar (1862, p. v) esclarece:

Falando de estado do foro diz ele [Varnhagen] que havia muitas demandas porém todas elas terminavam em assassinatos e vinditas particulares. Foi só em 1609 depois da Relação, que o foro tomou grande desenvolvimento e viram-se então formigar letrados e rabulas, que se tornaram uma verdadeira praga.

<sup>62</sup> “Alem da citada innovação outra houve não menos importante, tal foi a installação na Bahia da primeira relação do Brazil, o que teve logar com a chegada áquelle porto, no dia 05 de junho de 1609, dos novos desembargadores, levando um regimento com data de março anterior, pelo qual se concederam á nova relação os poderes dos desembargadores do paço, no que respeitasse a perdões e fianças. Desde 1588 que a dita relação se achava decretada, e naturalmente foi o conselho da India que se apressou a installa-la, do que já cuidava em agosto de 1605” (SORIANO, 1870, p. 530-531).

A última informação a respeito da Relação é proferida no diálogo entre Vaz Caminha e o desembargador Baltasar Ferraz acerca do galeão que aportara de manhã, no qual chegavam as comunicações do reino; Baltasar relata: “– Conta o sargento-mor que os desembargadores nomeados ficavam a partir para virem instalar nesta cidade a nova Relação, mas tantas vezes nos tem chegado a mesma notícia, que já não há crer nela” (ALENCAR, 1967b, p. 31-32). Visto que as notas foram suprimidas na edição da Garnier e o dado relatando a implantação do tribunal e a consequente infestação de letrados não foram aproveitados como comentário do narrador na versão integral, expediente comum na ficção alencarina, o narrador dá por findo o assunto sobre a Relação deixando-a como uma incógnita.

Daí a informação que salta aos olhos do leitor a respeito dos planos de Vaz Caminha é a terra brasileira ser *balda de letrados*, fator que corrobora o patético como desdobramento da autoironia no desenlace do alter-ego de Alencar, visto que o dado sobre a violência aplicada como forma de resolução das demandas é utilizado para criar a verossimilhança histórica da constrangedora situação econômica do doutor Vaz Caminha.

Para demonstrarmos o emprego irônico do patético, nos reportamos ao fragmento de uma ode de Horácio citada no final do capítulo oitavo (primeira parte): “*Si fractus illabatur orbis,/ Impavidum ferient ruinæ*” (HORÁCIO apud ALENCAR, 1967b, p. 43).<sup>63</sup> No capítulo oitavo, a citação é acoplada à impassibilidade do enxadrista Vaz Caminha, compreendendo o reconhecimento do inimigo e a elaboração da estratégia para vencer a disputa que se avizinhava, assim assinalando a astúcia da personagem.

Ao colarmos a imagem compenetrada do enxadrista à figura inerte que contempla a destruição da obra recém-concluída, pois “Vaz Caminha ficou estúpido, com os olhos pasmos e o movimento paralisado” (ALENCAR, 1967b, p. 530), a citação de Horácio suscita o patético e o grotesco porque o mundo está literalmente caindo sobre o letrado e a inusual paralisia da personagem sugere que sua perseverança e seu estoicismo foram inúteis.

O trágico e a caricatura coexistem na imagem do letrado em chamás, assim como a loucura e a sensatez coabitam Dom Quixote, porque “[a] caricatura é uma associação passiva do ingênuo e do grotesco. O poeta pode empregá-la igualmente para o modo trágico ou cômico” (SCHLEGEL, 1987h, p. 69).<sup>64</sup> Portanto, na tragédia que imobiliza o letrado andante,

<sup>63</sup> “‘Se sobre ele caísse o mundo,/ Ele seria ferido pelas ruínas sem intimidar-se’ (Trad. de Artur Resende, in *Frases e Curiosidades Latinas*, 5ª ed. Rio de Janeiro, 1955) – N. da E.”.

<sup>64</sup> „*Karikatur ist eine passive Verbindung des Naiven und Grotesken. Der Dichter kann sie ebensowohl tragisch als komisch gebrauchen*“ (Fragmento 396).

o uso da ironia romântica expõe a loucura de um escritor que, *desamparado* pela carreira política, pretende louvar a pátria produzindo romances.

Seria o escritor um Dom Quixote a ladear o território da ficção ou a ficção do poder?

O jogo irônico consiste em a obra desse letrado armado com os preceitos da cavalaria andante não poder sobreviver ao tempo da narrativa e ao tempo da escrita, porque a ética da personagem consiste em fazer o que deveria ser feito em detrimento do que efetivamente é feito.

Na segunda seção do capítulo segundo, na qual foi abordada a recepção da teoria poética do romantismo alemão, registramos uma possível relação entre as escrituras de Hoffmann e Alencar, que consiste no modo de composição caricatural observado em ambos. Aquele foi influenciado pela obra de Jacques Calott, absorvendo dela o grotesco que conforma a ironia contida em seus alter-egos, nos quais o humor corresponde à excentricidade decorrente da entrega das personagens à arte; o conselheiro Crespel do conto “O violino de Cremona”, presente em *Fantasiestücke in Callots Manier*, é um exemplo desse tipo de figuração:

Crespel, arrebatado pelo mundo da música, prossegue sua execução com ardor e toca, por acaso, a *signora* com a ponta de seu arco. Ela se atira então sobre ele, enfurecida: *Bestia tedesca!* exclamava e, arrancando-lhe das mãos o violino, quebra-o de encontro à mesa de mármore.

O conselheiro permaneceu um instante petrificado diante daquela explosão de furor. Depois, como se despertasse de um sonho, agarrou a *signora* com mão vigorosa e atirou-a pela janela e, sem preocupar-se com as consequências, partiu para a Alemanha. (HOFFMANN, 1959, p. 29).

A caricatura na obra de Hoffmann desenha a bestialidade como via de completude da existência, visto que a excentricidade de Crespel se opõe à existência experimentada pela via da racionalidade burguesa, na qual o caos imprescindível à criação de uma ordenação estética foi limado.

Embora Vaz Caminha também apresente o aspecto referente à entrega incondicional do artista à arte, afinal, a ideia fixa do alter-ego de Alencar é a finalização e publicação de seu livro, diferente é o grotesco observado na figuração do letrado de Alencar. Os alter-egos de Alencar (Vaz Caminha e Carlos de Enéia) apresentam moderação contraposta à excentricidade dos alter-egos de Hoffmann (Crespel e Kreisler). O que não impede que a moderação e a loucura sejam características complementares no que toca o desejo do letrado de que seu nome fulgure na constelação dos que bracejaram pela pátria.

---



Logo, no caso do alter-ego Vaz Caminha, a autoironia consiste no inebriamento da glória culminar com o desenlace funesto que consome não somente a vida da personagem, mas, principalmente, a almejada imortalidade a ser conquistada através de sua obra. Já Hoffmann explora a autoironia na construção de seus alter-egos para implicar com o modo de vida filisteu.

José de Alencar não critica o modo de viver filisteu porque seu universo ficcional é organizado em torno de valores burgueses envolvendo a vida em família, a moral e o trabalho. Todavia, o narrador alencarino é crítico em relação ao comportamento cortesão que percebe na sociedade do Segundo Reinado, na qual “o convívio social, o mercado de valores de prestígio, formam o centro da existência de cada pessoa” (ELIAS, 1994, p. 229). Por esse motivo, a moderação e a simplicidade são atributos verificados nos alter-egos de Alencar.

Apesar de a moderação ser um dos principais atributos que o narrador utiliza para caracterizar Vaz Caminha, a autoironia revela que o gênio é o excesso praticado por essa personagem, pois Vaz Caminha “não queria deixar o mundo sem concluir a obra que consumira a melhor seiva de sua vida [...]. Sentia o pobre velho que exauria os últimos alentos naquele labor estrênuo; *mas sorria-lhe a imortalidade de seu nome*” (ALENCAR, 1967b, p. 529, grifos nossos). Um efeito da autoironia é o autor projetar em seu alter-ego a possibilidade de sonhar; a personagem sorri sob a imagem da imortalidade do autor, enquanto o autor, ante o pensamento de sua personagem, esboça a tentativa de um sorriso.

A terminologia “gênio” é derivada da *poiesis* do primeiro romantismo alemão e a práxis do gênio observada na trajetória de Vaz Caminha condiz com o conceito de sujeito tomado pela ideia fixa da criação/da reflexão artística erigido naquele romantismo. Sob esse aspecto, Vaz caminha não difere dos alter-egos de Hoffmann, embora se comporte de maneira distinta de Crespel e Kreisler.

Retomando a lição de *O príncipe*, para aquele que se orienta mais pelo “deveria ser” do que pelo “é” a virtude contém o ideal ardente/a ideia fixa que, no frígir da obra, é também o traço caricatural do letrado. Padre Molina não se apossa do tesouro que lhe garantiria a fama, mas não é carbonizado pelo autor como o é a personagem virtuosa, o vilão transforma-se em eremita.

Nesta seção, observamos que o modo de composição caricatural presente na construção de Vaz Caminha efetiva-se na figuração do romancista quixotesco, configurando o grotesco e o patético no sonho de glória literária do alter-ego de José de Alencar. A caricatura é assunto abordado pelo narrador de *As minas de prata* nos capítulos iniciais da segunda parte do romance, que remetem ao passado pícaro de Vilar, nome do depois ordenado padre

Gusmão de Molina, outra personagem letrada fulcral para o andamento do enredo. Vejamos como a composição caricatural se apresenta na construção do vilão jesuíta.

## 5.2 A PICARDIA DO JESUÍTA GUSMÃO DE MOLINA

Alguém imagina que o soldado que é o primeiro a avançar odeie, mais do que os outros, a vida? Ninguém, por certo. O desejo de aplauso faz com que se coloque em perigo. O mesmo se dá nas artes. Prega muito bem o teólogo, sendo homem que deseja acima de tudo o proveito das almas. Mas perguntem a sua mercê se o desagrada quando dizem: “Oh, quão maravilhosamente pregou vossa reverendíssima!”.  
(*A vida de Lazarilho de Tormes*, anônimo)

De Marco (1993 p. 106) registra que “[...] há apenas duas personagens que têm maior conhecimento e controle da marcha dos acontecimentos. São os letrados – Vaz Caminha e Padre Molina – que constituem mais um par a manter oposição estrutural no romance entre virtude e vício”.

“*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*” é o título do capítulo no qual o incêndio causa a morte de Vaz Caminha e a destruição de seu livro.<sup>65</sup> A sentença pode fazer com que se suponha que o título abarque apenas o perfil do padre Molina, porém ela também emoldura o ideal ardente de Vaz Caminha, pois *sorria-lhe a imortalidade de seu nome*. A vaidade ser estendida ao perfil de Vaz Caminha não significa a desconsideração da estrutura maniqueísta inerente ao enredo de capa e espada, visto que nossa intenção é indicar um aspecto comum a ambos os letrados: a busca da fama.

---

<sup>65</sup> “‘Vaidade de vaidades, e tudo vaidade’. *Eclesiastes*, cap. I, vers. 2., trad. do Pe. Pereira de Figueiredo – N. da E.” (ALENCAR, 1967b, p. 527).

O desejo de glória perpassa tanto a construção do advogado quanto a do jesuíta, a diferença é que a picardia de Molina a busca no âmbito individual, já Vaz Caminha emprega seu gênio para conquistá-la no âmbito coletivo. Nesta personagem o modo de composição caricatural tende ao trágico, ao contrário daquela, em cuja composição caricatural prevalece o cômico. O repertório lexical utilizado para descrever o entusiasmo de Vilar pelos feitos que imortalizam o nome de um homem é similar ao que o narrador emprega quando versa sobre a vocação de escritor de Vaz Caminha:

Deparou-lhe o destino uma vida de Cristóvão Colombo, escrita pelo filho Fernando. O moço escolar devorou o livro; quando o terminou, *tinha na cabeça um vulcão de ideias; corriam lavas do cérebro em ebulição; dos olhos incendiados saltavam chispas de fogo. Esteve assim nessa febre d'alma um dia inteiro.* (ALENCAR, 1967b, p. 150, grifos nossos).

Nos primeiros parágrafos da segunda parte do romance, o narrador discorre sobre ter sido Palos o porto de partida de Cristóvão Colombo rumo à América. Após ter lido a biografia do navegador, Vilar desiste da carreira de poeta satírico e decide sair de Salamanca para ir a Palos, por ter sido ali o lugar de onde Colombo partira em direção à fama. Neste sentido, a onomástica em Alencar apresenta as características das personagens, também se relacionando ao percurso que elas efetuam na narrativa. Vilar é o nome original do padre Molina, significa “pequena vila”, assim expressando a ironia associada ao nome que comporta uma pequena porção de espaço e a dimensão da terra natal da personagem, Burgos, em contraposição ao ímpeto da personagem de descobrir um novo mundo.

A personagem “[i]a descobrir um mundo; encontrou no caminho uma mulher” (ALENCAR, 1967b, p. 150). A Companhia de Jesus proporcionará a Vilar os meios de conquistar a fama, que ao cabo se mostrará do tamanho da pequena cidade de Palos, lugar onde ele e Dulcita se apaixonaram; o amor de Dulce deixou a alma do jesuíta atracada no lugar de partida. A desproporção entre a pequena extensão de espaço marcada no nome da personagem e o desmedido encalço da fama que faz Vilar ganhar o mundo é o motivo de a personagem ser simpática ao leitor, já que o vilão é também percebido pela via cômica.

Nos cinco capítulos iniciais da segunda parte do romance é narrada a origem do padre Gusmão de Molina, desde o trabalho como aguador até o momento em que professa o quarto grau da Companhia de Jesus. Para figurar o espaço da Espanha o narrador apresenta referências culturais e artísticas tais como *El Cid*, Lope de Vega, *Lazarillo de Tormes*, *Dom Quixote*. O romance de Cervantes serve de inspiração para que Vilarzito seja feito pajem de Dom Aníbal Aquiles de La Fuerte Espada. A trajetória de Vilar remete à novela picaresca:

“[...] Comecei por aguador, para servir às damas. Fui pajem, escudeiro, pintor, estudante e poeta, não por necessidade, mas por gosto. Ultimamente dei a um certo almocreve a honra de viajar em sua companhia [...]” (ALENCAR, 1967, p. 155).

Na resposta dada a Ramon, pai de Dulce, quando inquirido sobre a profissão que tinha, nota-se que Vilarzito não padece as mesmas aflições de Lázaro, eu-narrador do romance *Lazarillo de Tormes* (2008), publicado em 1554 e de autoria desconhecida. A paridade entre Lázaro e Vilar consiste em ambos, na falta de fortuna oriunda do berço, terem ascendido socialmente por causa da própria astúcia. A soberba e a ambição transparecem como caracteres do futuro jesuíta no diálogo entre Ramon e o noivo escolhido por Dulce, que não hesita em abandonar o compromisso assumido com a menina, motivo pelo qual ela passa a ser chamar Marina de Peña, a dama desconhecida que procura por Estácio nos capítulos iniciais do romance.

No momento em que Vilarzito está sob a tutela do primeiro pintor de Sevilha, Dom Francisco Pacheco, Miguel Cervantes de Saavedra surge como personagem de *As minas de prata*. No divertido encontro entre Vilarzito e o autor de *Dom Quixote*, o narrador enfatiza o espírito burlesco do Visitador da Companhia de Jesus, pois o garoto está a desenhar com carvão caricaturas no muro e retrata Cervantes como um jumento. Longe de se irritar com a criatividade do aprendiz de pintor, Cervantes o devolve ao mestre dizendo: “Deixai-o dar pasto ao seu gênio. Há de sair daí alguma coisa. Vossa arte, mestre, assim como tem os seus Virgílios e Horácios, por que não terá seus Plautos e Marciais?...” (ALENCAR, 1967, p. 149).

Depois do encontro com Cervantes, Vilarzito abandona a carreira de pintor para abraçar a de poeta satírico, porque o “grande caricaturista a pena” (Cervantes) infundira admiração no espírito do “caricaturista a carvão” (Vilarzito): “O fel de ironia que vazava desse grande espírito, embebeu-se n’alma infantil e foi pouco a pouco corroendo as suas doces ilusões. O menino descreu das glórias que sonhara; e acabou por imaginar que não havia maior do que aluí-las a todas pelo sarcasmo e escárnio” (ALENCAR, 1967b, p. 149). Segundo o narrador, Vilar teria se tornado poeta do quilate de Cervantes, Lope de Vega e Quevedo, não fosse ter se deparado com a história sobre Cristóvão Colombo, que lhe reascendera a ambição.

Vilar parte para Palos e aí descobre Dulce, com quem se casa. Retornando a Sevilha para cumprir uma promessa feita pela esposa, assiste a pregação do capuchinho Fr. J. Corela:

A um gesto seu, o monstro estremecia; a frase impetuosa de sua eloquência inspirada flagelava como látigo os flancos da fera, que nem gemia. Ele olhava, e as

frontes orgulhosas dos grandes da terra se abatiam. Ele troava, e as lágrimas rolavam em silêncio pelas faces dos soberbos. (ALENCAR, 1967b, p. 161).

O poder de persuasão que fazia com que a multidão se rendesse à eloquência do frade foi determinante na decisão de Vilarzito de se tornar pregador. Por causa de um equívoco, no qual atribui a identidade do capuchinho ao Provincial do Colégio de Lisboa, padre Gusmão da Cunha, o rapaz ingressa como noviço na Companhia de Jesus. É como aspirante a jesuíta que troca de identidade e se põe no encalço do roteiro de Robério Dias.

Na sagaz análise que realiza, De Marco propõe a decifração como modo de composição do roteiro construído no romance. Em *As minas de prata*

[o] mundo perdeu a transparência e sempre se manifesta de forma cifrada, como um roteiro, um mapa, uma senha ou ainda um vaticínio proferido por um desconhecido, um recado de uma dama que não se identifica, ou ainda exige que o narrador enxerte grandes contos para explicar a face de cada personagem. E a dificuldade em compreender tal organização não decorre apenas do embate criado por ambições individuais, mas sobretudo da ética que, predominantemente, rege as relações: a fraude. (DE MARCO, 1993, p. 107).

A pesquisadora perscruta a primeira aparição de Molina, no momento em que a personagem está sozinha na biblioteca defronte ao quadro no qual está figurada a imagem do fundador da Companhia de Jesus. Nessa passagem, o narrador coteja a figura do quadro com a do padre Molina porque ambas as imagens são idênticas, o vilão jesuíta é fisicamente muito parecido com Inácio de Loyola. A comparação é efetuada no intuito de explicitar as diferenças contidas em imagens aparentemente iguais e, sob esse aspecto, tendo em vista que a maturidade consistia em um critério para galgar postos importantes da Ordem, o narrador enuncia os truques empregados por Molina para parecer mais velho do que de fato é, por exemplo, noções de alquimia.

Partindo da explanação acerca da aparente similaridade entre o padre Molina e o jesuíta figurado no quadro, De Marco observa que o elemento responsável pela desordem identificada naquele mundo, a fraude, é partícipe da aparência de Molina pelo recurso da imitação:

Sobre elas [as imagens de ambos os jesuítas] deve recair a atenção. E, o caminho indicado para conhecê-las não pode ser apenas o espelhamento ou a comparação entre imagens paralisadas; é necessária observá-las em movimento. Somente assim é possível diferenciar entre original, cópia ingênua, simulacro, máscara, retrato, etc... (DE MARCO, 1993, p. 127).

No procedimento de diferenciar entre original, simulacro, máscara, etc. está implicada a capacidade de decifração, necessária tanto ao leitor quanto as demais personagens da narrativa. Segundo De Marco (1993), apenas o narrador, Vaz Caminha e padre Molina estão aptos a esse tipo de decifração.

No desenvolvimento de nossa apreciação da construção do jesuíta Molina discorreremos sobre uma possível complementaridade da leitura realizada por De Marco, sublinhando o recurso da imitação do qual se serviu Molina para se aproximar do original representado na pintura fixada na biblioteca. Por esse motivo, foi registrado o teor dos capítulos que abordam a origem dessa personagem, visto que as referências culturais e artísticas ali apresentadas também constituem aspectos correlacionados ao modo de composição do romance, que mobiliza diferentes convenções do campo literário.

Destarte, a presença do “ser” em contraponto ao “parecer” tem a ver com o aprendizado derivado da vida errante de Vilarzito, pois “passando de amo a amo o pícaro vai se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto, o que permite uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes” (CANDIDO, 1970, p. 70). O pícaro é um andarilho do mundo, portanto, a indumentária de jesuíta permite à personagem dar vazão ao movimento do pícaro, ou seja, trocar de identidade não corresponde a trocar de personalidade. Tornar-se jesuíta é, de certa maneira, experimentar a plenitude da existência pícara e, sob tal aspecto, a habilidade de caricaturista de Vilar elogiada por Cervantes é também um elemento de que a personagem dispõe para se transformar na cópia de Inácio de Loiola.

Além de utilizar truques para desenhar em seu rosto a maturidade que não tinha, Padre Molina utiliza a caricatura como recurso em outras esferas, por exemplo, no emprego da persuasão que faz dele um grande pregador cuja principal característica é o improviso.

O P. Molina era sobretudo orador de improviso; os cometimentos ousados, as inspirações audaciosas, os rasgos sublimes, de balde os buscara ele no silêncio da cela e na meditação e estudo: onde os achava era no púlpito, quando o arrebatava o entusiasmo apostólico. [...].

O sermão escrito não era pois para o P. Molina mais que um apontamento, ou melhor um ensaio de pregação. Dele só aproveitava de ordinário o introito; e muitas vezes nem isso. (ALENCAR, 1967b, p. 235).

A constante movimentação faz do pícaro um excelente leitor da sociedade e dos grupos sociais, o que resulta na percepção de o recurso do improviso não advir do silêncio, da meditação, ou do estudo, mas da entrega do ator/do pícaro ao presente da encenação. Obviamente, também pode apresentar a mesma inclinação ao improviso um pregador que não

retenha características picarescas. Contudo, tendo em vista que o narrador esmera-se em erigir a picardia da personagem, atribuímos ao caráter pícaro a percepção que Molina tem no púlpito, igualmente, é atrelada ao picaresco a maestria com que o padre escolhe na audiência um incidente ou pessoa para constituir o improviso.

Neste sentido, a habilidade de orador demonstrada pelo jesuíta está intimamente ligada à habilidade de caricaturista, porque, assim como o caricaturista, o pregador cuja força é centrada no improviso deve ser rápido na apreciação do objeto, determinando os traços nos quais a ênfase será colocada, no intuito de criar a hipérbole discursiva que arrebatava a multidão, ou o exagero do qual deriva o humor da caricatura.

Talvez não por coincidência que a figura do jumento seja novamente evocada para dar curso ao espírito burlesco da personagem. Além de Cervantes, um padre que não estava a par da capacidade de improviso de Molina também é metamorfoseado em jumento:

O frade que apontava o rascunho do sermão, não conhecendo o costume do P. Molina, embasbacou quando o percebeu afastar-se da letra; cuidando que não o ouvisse o pregador por falar baixo, foi alteando a fala a ponto que ultimamente mais parecia berro, e começava a obscurecer a voz sonora do orador. Aí o P. Molina que descrevia a traços largos e brilhantes o nascimento de Jesus Cristo e a adoração dos magos, e não podia conter a sua impetuosa eloquência para mandar uma advertência ao apontador, socorreu-se de um meio engenhoso. Fez aparecer no estábulo os animais que a crença popular pretende que anunciaram o nascimento de Cristo; e mostrando como o zurro do jumento desconcertava da geral harmonia, clamou de repente, voltando-se:

– Silêncio, bruto! (ALENCAR, 1967b, p. 236).

No encontro entre Vilarzito e o autor de *Dom Quixote* verifica-se a equivalência da engenhosidade identificada na pregação do jesuíta, já que o pícaro acresce mais uma figura ao gato e ao rato desenhados no muro:

– Este gato é meu mestre, o grande Pacheco, quando lhe chegam [*sic*] a mostarda ao nariz; crescem-lhe as unhas, e bufa como se ficara espiritado. Este ratinho que zomba do rato e lhe rói os bigodes, aqui o tem você em pessoa diante de si. [Explica Vilar respondendo a Cervantes, que pergunta sobre o sentido daquelas figuras de animais com rosto de gente]

– És tu, maroto?

– D. Maroto, senhor cavalheiro, entre gente limpa assim se usa.

O cavalheiro riu de boa vontade. O menino prosseguiu, fitando-lhe as feições com um olhar, em que a atenção perspicaz era disfarçada sob uns ares de escarninha malícia.

– Mas ainda falta ao meu quadro para o completar, uma terceira figura, mui interessante. Quer vê-la você?

– Qual ela é?

– Espere um pouquinho.

Em dois traços de carvão o menino desenhou no muro uma figura de jumento com o rosto que bem podia ser o do cavaleiro ali presente:



– Vê. É um asno com cara de perguntador! (ALENCAR, 1967b, p. 148-149).

No cotejo entre os excertos nota-se a criação de duas caricaturas, uma delas é o desenho a carvão no muro, a outra é a caricatura do frade apontador, figurado como jumento na descrição do quadro do nascimento de Cristo. Consequentemente, o cômico é um traço forte na composição do jesuíta Molina, por esse motivo, ele é um vilão que não suscita antipatia; não fossem os aliados de Estácio, possivelmente, a torcida seria para que quem vencesse a disputa fosse o jesuíta.

Destarte, Vilar/padre Molina é caricaturado e, ao mesmo tempo, exhibe seu talento nato de caricaturista. O humor aplicado à composição caricatural da personagem jesuíta é associado à novela picaresca hispânica, consistindo em um elemento que amplifica a fraude como ética regente das relações, agregando a ela a vaidade. Retomando a oposição estrutural entre os letrados Vaz Caminha e padre Molina, a comicidade contida no caráter pícaro desta personagem e a tragicidade expressa na composição caricatural daquela estão interligadas pela vaidade com que ambas buscam a imortalidade de seus nomes.

Na construção de Vaz Caminha, o jogo irônico é erigido pela autoironia, pois a personagem é a figuração artística que José de Alencar faz de si no romance. Já a construção do vilão não contempla a autoironia, no jesuíta Molina a ironia decorre do grande palco descortinado pelo teatro barroco, no qual a cosmovisão expressa o pessimismo oriundo da agitação e da ilusão decorrentes da ostentação:

A “Contrarreforma” afirma vigorosamente a vaidade do mundo. Um pessimismo trágico dirige-se contra o mundo, perturbado pelo pecado, e o decompõe sistematicamente: a vida é apenas um sonho, sua pompa não passa de ilusão; esta atitude contém certa ironia, a ironia é o avesso espiritual da ascese. Esta ironia exprime-se frequentemente por meio do cômico [...]. Trata-se sempre da luta entre o mundo e o sobrenatural, trata-se sempre de uma decisão. O que se representa é o drama da salvação ou da condenação: o *Doctor Cenodoxus* do Pe. Jacobus Bidermann, condenação eterna de um hipócrita, aparentemente salvo, é o auge do teatro barroco. Nas artes de encenação, todas essas máquinas servem para fazer todo o Cosmos participar desse drama metafísico do homem. É o *Gran Teatro del Mundo*. (CARPEAUX, 1990, p. 19).

A maquinaria contida na encenação do drama metafísico da humanidade é agenciada pelo padre Molina na pregação feita no Dia de Reis, que exprime a ilusão associada ao mundano. No entanto, Molina investe-se da prerrogativa da ascese espiritual como pícaro, é ele o hipócrita aparentemente salvo, razão pela qual, ao invés de ele cair fulminado pela força do sobrenatural, é Dulce/Maria da Peña que desmorona diante da audiência sendo apontada pelo jesuíta como réproba.

A arte do improvisado do pícaro faz com que seu gesto, palavra e entonação deem a impressão de que Maria da Peña sucumbiu pela força da invocação divina do sermão do jesuíta, daí resultando o efeito de contrição provocado na audiência: “Levantou-se por todo âmbito da igreja uma grande lamentação, entrecortada de soluções e prantos; a maior parte das mulheres e muitos homens caíam com a face em terra, rojando pelo chão as fronteiras, ou batendo fortemente nos peitos com grandes clamores [...]” (ALENCAR, 1967b, p. 235).

A soberba do vilão é apresentada de modo cômico e engendradora pela própria encenação de Molina, um jesuíta que prega a ascese espiritual não vivenciada mas imitada. A capacidade de imitar o que apreendeu do comportamento e dos costumes dos diferentes grupos sociais pelos quais passou é o motivo pelo qual Cervantes evoca os comediógrafos Plauto e Marcial para qualificar a arte de Vilarzito. O pícaro – o ser – não foi apagado na atuação do jesuíta – o parecer. O recurso da imitação é profícuo no jesuíta porque tanto a experiência do pícaro quanto a observação do caricaturista faz com que a personagem consiga apresentar um rosto (uma identidade) que acabara de conhecer, habilidade que favorece a veia de comediante do jesuíta; o comediante é o artista capaz de representar com maestria todos os papéis por dispor de amplo repertório.

Assim, o fator que denota a vilania da personagem tem mais a ver com a poderosa maquinaria da qual dispõe a Ordem para manejar a política, o que faz da Companhia de Jesus um campo fértil para os recursos de comediante adquiridos pela essência picaresca da personagem: “Cada membro dela sentia-se pequeno como individualidade, mas como parte da poderosa associação conhecia que nele estava a força da Companhia” (ALENCAR, 1967b, p. 235).

Portanto, a oposição estrutural entre as personagens letradas Molina e Vaz Caminha é também construída pelo contraste entre a verve trágica observada na composição caricatural desta e o cômico empregado na composição caricatural daquela. Desse contraste emerge a similaridade de ambas: o desejo de glória. Ambas as personagens buscam a fama e a diferença de propósito apresentado por elas não as exime do jogo irônico que expõe a vaidade no que toca o desejo de glória literária, percebida na autoironia empregada na figuração do alter-ego de Alencar, bem como a vaidade motivada exclusivamente pela ambição, cuja origem é a mobilidade de cunho picaresco que encontra vazão na soberba Companhia de Jesus.

Há uma terceira personagem que apresenta agudez equivalente à demonstrada pelos letrados Molina e Vaz Caminha, ela não ocupa o espaço que essas personagens detêm no desenvolvimento dos acontecimentos por ser uma personagem secundária, fato que não

impede Joanhinha de ser uma das mais belas construções de figuras femininas de nosso romantismo.

### 5.3 JOANHINHA: UMA RETIFICAÇÃO

– É sempre assim. Esses “nhônês gostosos”  
desgraçam a gente, deixam a gente com o filho e  
vão-se. A mulher que se fomenta... Malvados!  
(*Clara dos Anjos*, Lima Barreto)

Joanhinha é uma personagem feminina incomum quando comparada à maioria das personagens femininas do romantismo brasileiro. Para o leitor familiarizado com heroínas românticas similares a *lady* Rowena (*Ivanhoé*) e Inesita, personagens de beleza inefável acoplada a uma natureza chorosa e sem graça, Joanhinha consiste na quebra desse tipo feminino monocórdico, pois é resoluta, inteligente e autônoma.

O narrador a apresenta com a nomenclatura “mulata”, termo utilizado na época para corroborar a mestiçagem (leia-se embranquecimento) como solução para a completude do processo civilizatório da sociedade brasileira. Tendo em vista a mentalidade escravocrata oitocentista, efetuamos a devida retificação em relação à nomenclatura utilizada na descrição da personagem, isto é, Joanhinha é uma personagem feminina negra.

Sua fonte de renda advém da venda de doces e abanos por ela produzidos, sendo ela “gente de terreiro”, classificação que impõe a distinção entre o nobre rico e o pobre inculto, a princípio, ela não poderia ter entrada na sala da aristocracia. O que faz Joanhinha ter acesso ao interior da casa dos ricos é a satisfação derivada do seu trabalho e a alegria com que se entrega à vida. São esses os motivos pelos quais a personagem sempre recebia boa acolhida nas casas que visitava para vender suas mercadorias.

Assim como as moças da aristocracia, a doceira também acalenta sonhos de amor, porém diferentemente delas, expressa seus sentimentos de maneira livre, sendo ela própria a

agente dos acontecimentos que quer vivenciar. Para alguém com o perfil de Joanhina a pusilanimidade de Inesita é incompreensível:

- Sabes que mais, Gil?... Eu não meto outra vez as minhas mãos neste negócio!...
- Por que então?... Ofendeu-te o alferes [Dom José, irmão de Inesita]?
- Isso é o menos! Zombo dele e do mal que me pode fazer. O que desespera é a gente ver que está perdendo seu tempo!... O Sr. Estácio que empregue melhor seus cuidados!
- Melhor, Joanhina?... Como melhor?...
- Em quem o saiba querer! (ALENCAR, 1967b, p. 375).

Joanhina critica em Inesita a ausência de ação, de ideias, de paixão, por isso mesmo, a autonomia por ela conquistada lhe possibilita viver autenticamente, de acordo com as próprias ideias e recursos de que dispõe. Nesse sentido, utiliza suas habilidades para conquistar Gil, o pajem de Estácio, por quem é apaixonada; a pedido dele, ela vai sondar as intenções da pretendida de Estácio quando o noivado de Inesita e Dom Fernando de Ataíde é anunciado publicamente pelo pai da moça.

Joanhina vai até a casa dos Aguilar e, a pretexto de mostrar suas mercadorias, extrai de Inês a confissão de amor que Estácio ansiava receber. O diálogo com Gil reproduzido no excerto corresponde à segunda vez que a personagem interfere na situação, só que dessa vez ela não consegue entrar na casa devido à proibição do pai, que suspeitava ser ela quem operava a correspondência entre Inês e Estácio, determinando que Inesita não mais falasse com a doceira.

A primeira vez que Joanhina interpela Inesita acerca dos seus sentimentos por Estácio o faz de maneira cifrada porque há outras pessoas na sala. A doceira conta “a história dos confeitos encantados” fazendo de Inês, Estácio, do irmão e do pai da moça personagens de um conto de fadas, com o propósito de alertar Inês do perigo de vida que corria Estácio, que estava disposto a cometer suicídio indo duelar sem espada com Dom José. A tarefa se torna mais difícil com a chegada de Dom José, que deixou Inês petrificada, e urgia receber dela o recado para Estácio a despeito da vigilância exercida sobre a moça.

Joanhina não tem um púlpito como padre Molina, nem a formação de doutor em Direito de Vaz Caminha, mas utiliza expedientes igualmente perspicazes para cumprir a missão a que se propôs para ajudar Gil. Na *mise-en-scène* realizada para contar a história dos confeitos encantados é revelada a mesma astúcia e prudência dos letrados, porque Joanhina enfrenta o inimigo sem que o adversário perceba os meios por ela utilizados para obter o que deseja.

Além disso, assim como Molina, a doceira é estupenda no recurso da improvisação, induzindo Inês a transformar a agulha com a qual bordava em instrumento de escrita, pois, segundo a prática de contadora de histórias de Joaquina, “[n]as mãos de quem sabe, tudo serve não só para o que é feito, mas para o que se quer” (ALENCAR, 1967b, p. 202). Nas mãos de Joaquina, o tabuleiro de doces e o balaio de abanos se transformam na renovação da esperança de Estácio. Daí o narrador afirmar que “[o] engenho com que a mulatinha meneou o seu jogo era coisa de embasbacar o mais mitrado jesuíta” (ALENCAR, 1967b, p. 202).

A construção de Joaquina não apresenta o modo de composição caricatural explanado nos perfis dos letrados Vaz Caminha e padre Molina. Entretanto, optamos encerrar a análise contemplando essa personagem porque ela se equipara com as personagens centrais Molina e Vaz Caminha na capacidade de, usando os termos de De Marco (1993), cifrar e decifrar.

Alencar constrói uma personagem feminina que, além de ser independente, é tão perspicaz quanto as personagens letradas masculinas centrais! (É perceptível a simpatia que o autor tem por essa personagem.). O passado de Joaquina é misterioso, durante a maior parte do enredo ela sabe somente que é uma órfã que foi adotada pela parteira Brites. No desvendamento desse passado, nota-se uma espécie de ponto cego, que faz com que se perceba o ponto de vista senhorial do narrador confundir a abjeção da instituição escravidão com a suposta incivilidade do sujeito escravo.

Joaquina aferra-se ao que efetivamente é: uma doceira da cidade de São Salvador. A consciência a respeito de si e de sua condição possibilita que a personagem não se dobre a nenhuma outra vontade além da sua. De acordo com o narrador, o trabalho de Joaquina também acarreta em perigo: “O desamparo de sua vida livre, bem como a ausência de família, junto à pobreza e ignorância do estado, fez supor aos rapazes namorados que seria uma conquista fácil” (ALENCAR, 1967b, p. 80). Mais adiante, no mesmo parágrafo, o narrador elogia em Joaquina a gentileza e a honestidade, qualidades que suscitavam o respeito dos demais.

A honestidade refere-se, especialmente, ao fato de Joaquina não ser inclinada a utilizar seu corpo de maneira licenciosa, razão pela qual o narrador faz a defesa de uma legislação que, se aplicada no século XIX, possibilitaria ao sexo feminino o exercício de determinadas atividades, por exemplo, a de doceira: “A liberdade do trabalho tem limites; e nenhum mais justo e sagrado do que a proteção devida pela sociedade às órfãs do século e pupilas da lei. Se a especulação do homem não disputasse à mulher o seu direito ao trabalho, quem sabe quantas misérias não seriam remidas do vício?” (ALENCAR, 1967b, p. 80).

A denúncia aparentemente progressista do narrador (afinal, o autor é um homem de seu tempo) parece não considerar os abusos cometidos pelos “nhônês” por causa da solidez hierárquica do elemento branco masculino. Neste sentido, abrimos um parêntese em prol da elucubração a respeito do que José de Alencar cogitaria se pudesse ter lido *Clara dos Anjos*, romance de Lima Barreto no qual é narrado o assédio sofrido por Clara, uma jovem “mulata” filha de um carteiro e de uma dona de casa. Alencar leria a história que expõe a vulnerabilidade da mulher pobre, a mesma vulnerabilidade que põe em perigo a dignidade da intrépida Joaninha.

A crise mundial da escravidão do século XIX evidencia a situação do Brasil e de boa parte da América, que

estão integrados ao mercado mundial capitalista, mas não são propriamente capitalistas, já que neles o trabalho livre não é dominante. Em decorrência de tal situação, as posições de um autor que, porventura, defenda a escravidão, como faz Alencar, também terão que ser ambíguas; não poderá eleger o trabalho escravo como fundamento de um modo de vida particular, até porque a escravidão moderna só faz sentido em sociedades coloniais ou pós-coloniais, isto é, fundamentalmente voltadas para as antigas metrópoles, capitalistas, que não podem aceitar a instituição servil. (RICUPERO, 2004, p. 195-196).

A crise desdobra-se na defesa que José de Alencar faz de um processo de evolução contínua dos costumes que levaria ao fim o estado de selvageria no qual os escravos se encontravam, pois o ponto de vista senhorial e paternalista do autor de *O guarani* defende uma “abolição espontânea” (RICUPERO, 2004, p. 190). Essa proposição registra o lado benéfico da escravidão, justificado através da equivocada distinção que a ordem escravocrata apresentaria no Brasil: o abrandamento da brutalidade do senhor no tratamento do escravo.

A história de horror que esclarece a origem de Joaninha é um bom material para repensarmos o papel do “bom senhor”, ponto de vista senhorial presente na ideologia constitutiva da nação, que considerava o elemento africano como um empecilho ao projeto civilizatório. Da história de horror reproduzimos o seguinte trecho:

“– Tu hás de viver!...”

“Atirou a um canto o corpo da esposa, e fechando por fora as portas, despediu os lacaios a vários lugares para os afastar durante a noite, proibindo aos criados subir ao sobrado. Feito o que embuçou-se e saiu apressado, caminho da ribeira; chegou às tercenas onde desembarcam os negros das costas da Mina e Guiné; apesar da hora obteve que lhe mercassem um que pagou a peso de ouro. Escolheu o mais boçal; disforme arremedo de gente, imundo, comido de lepra e infeccionado da cruel enfermidade do escorbuto, que trazem da África.

“Segredou o fidalgo com o língua algumas palavras que o fizeram arregalar os olhos de espanto:

“– É uma aposta que fizemos, alguns cavalheiros e eu! Queremos rir à vontade!

*“O língua parece que compreendeu, pois nada observou; e voltando para o escravo começou de falhar-lhe no dialeto africano. O negro arregaçou os lábios mostrando os dentes, num sorriso que parecia grunhir. Seguiu com o trote miúdo do cão o fidalgo que estugava o passo; breve chegaram ambos à porta da casa, que entraram silenciosos e despercebidos. Já eram dez horas; a cidade dormia.*

*“Chegados à porta da recâmara, o fidalgo empurrou o monstro e fechou a porta. O que se passou dentro daquela recâmara onde jazia a dama inanimada, ninguém o soube, deve ter sido uma coisa horrível. (ALENCAR, 1967b, p. 281-282).*

O fidalgo descobrira que a esposa Violante o traía com Donzel, com quem ela se casaria se os pais não a tivessem prometido para o riquíssimo senhor de nome ilustre. O esposo também descobre que o filho do casal, Fernando de Ataíde, é o filho que Violante tivera de sua relação com Donzel. Na execução da vingança do marido traído notam-se algumas inversões ocasionadas pelo do ponto de vista senhorial, por exemplo, recebe o qualificativo de monstro o africano, contudo, o teor da narração leva a crer que, apesar de não ser comido pela lepra, etc., “monstro” é a qualificação condizente com a ação do fidalgo.

Além do estupro, a descoberta da traição resulta em mais dois crimes, os assassinatos de Donzel e do escravo. Este foi enterrado vivo pelo fidalgo no mesmo buraco que cavara a mando do senhor para que o cadáver de Donzel fosse depositado. Na vingança executada contra Violante subjaz o estamento da sociedade que pune a adúltera tolerando o crime do patriarca, razão pela qual a naturalidade com que era admitida a desumanidade praticada pelo “bom senhor” ainda se faz presente na tradição da família brasileira.

Violante engravida do estupro e temerosa de a criança servir de instrumento ao ódio do esposo, consegue fazer com que ela, após o nascimento, tenha o paradeiro desconhecido. É assim que Joanhina acaba sendo adotada por Brites.

O que é horrível na história da origem de Joanhina é o narrador indicar como abjeto o sujeito escravo, o comparando a um cão que obedece prontamente às ordens do dono por ser supostamente inferior. Conforme Ricupero (2004), a ideologia forjada para a nação contribuiu para que José de Alencar misturasse os interesses escravocratas com os interesses do estado. Logo, Alencar não leva em consideração que “a barbárie está na escravidão e não nos escravos, sendo a condição servil motivo suficiente para que homens e mulheres se comportem de maneira aparentemente não-civilizada” (RICUPERO, 2004, p. 190).

Destarte, na narração da origem de Joanhina há um ponto cego pelo qual se percebe a falácia do abrandamento da violência no tratamento dado ao escravo pelo senhor em terras brasileiras. A exposição do estupro pago a peso de ouro pelo fidalgo corrói a ideia de “bom senhor” registrada nas *Cartas de Erasmo*, pois tal bestialidade faz com que a barbárie concentre-se na figura do fidalgo.



A posição escravocrata de Alencar não impediu que ele construísse uma personagem feminina negra de grande envergadura, sendo essa mais uma ambiguidade entre tantas outras que constituíram a trama social que culmina com o retorno do mito neste século.

Os mitos erigidos pela direita e pela esquerda, no tempo da escrita desta tese, compreendem uma conjuntura histórica que novamente cultiva o “bom senhor”. Hoje, tal figura ramifica-se em um tipo da comédia social conhecido como “cidadão de bem”. O modo de composição caricatural abordado neste trabalho seria um proveitoso recurso na figuração desse tipo, cuja característica a ser explorada consiste na incapacidade de compreender a ironia.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação dos usos da ironia romântica realizada neste trabalho foi desenvolvida em dois eixos complementares, um deles balizou as especificidades da *poiesis* alencarina, o outro focou os procedimentos expressivos correspondentes à ironia hoffmanniana observados nos romances históricos de José de Alencar. Este eixo possibilitou demonstrar três aspectos considerados pontos de contato entre as literaturas de E. T. A. Hoffmann e de Alencar, a saber, a composição caricatural como recurso utilizado para efetuar a crítica social, a estrutura textual que origina uma ou mais narrativas de outra narrativa e a figuração artística que o autor faz de si para marcar a tensão entre sujeito romântico e a sociedade.

Já o primeiro eixo diz respeito à prática da produção alencarina, no qual a perscrutação das imagens apocalípticas resultou, de um lado, na relação entre ironia e nostalgia e, de outro, na associação entre a inocência perdida (derivada da prevalência do mito canônico na poética de Alencar) e o conceito de *Volkslieder* (oriundo da “experiência do sentir” da teoria estética herderiana). As imagens apocalípticas responsáveis por figurar o aspecto primitivo da paisagem suscitam o efeito irônico por evocarem uma inocência que de antemão se sabe perdida. Sob esse aspecto, o ideal colado à paisagem está em consonância com a posição nuclear que o modo romanesco ocupa no conjunto de romances, porque as imagens apocalípticas e o modo romanesco evocam valores de um mundo pré-capitalista.

Nesse sentido, observamos que escolha da estória romanesca como princípio estrutural da fabulação permite ao ficcionista expor tanto a obtusidade da práxis patriarcal quanto as tradições culturais engendradas pela influência que a ambiência exerceu no colonizador, razão pela qual os costumes e a linguagem apresentados nos romances decorrem do conceito de *Volkslieder* sobressair-se à cor local na *poiesis* alencarina, apesar de Alencar explicitar o influxo de Chateaubriand.

No que se refere à ficcionalização do passado colonial realizada em *As minas de prata*, o modo romanesco permite ao ficcionista, simultaneamente, corroborar o aspecto primitivo do espaço natural e construir a verossimilhança histórica concernente ao caráter aventureiro da colonização do Novo Mundo. Por esse motivo, as personagens secundárias não assumirem posição central na trama não significa que a autenticidade histórica (notada pela articulação dos elementos realistas à convenção do romanesco), assim como os nexos entre o passado e o presente, não tenham ocorrido.

Embora não apresente o herói médio scottiano, *As minas de prata* pode ser considerado, junto ao romance de Manzoni, um romance pertencente à linhagem do modelo clássico do romance histórico. No caso do romance de capa e espada brasileiro, o modo de composição caricatural e a multiplicação de narrativas realizada no construto são procedimentos expressivos que coexistem com o maniqueísmo constitutivo do enredo de capa e espada auxiliando na figuração das ideias e dos sentimentos experimentados pelas personagens no cotidiano da época por elas vivenciada.

Tendo em vista a explanação dos limites prescritos pelo tempo histórico de José de Alencar, a trajetória da doceira Joaninha mostra a constante ameaça de estupro e a agressão física e psicológica sofrida por uma moça pobre, “mulata” e solteira. A violência arraigada em nossa formação social perpassa os eventos ficcionais do romance de capa e espada brasileiro porque, em *As minas de prata*, José de Alencar se propôs a tematizar o caráter aventureiro que predominou na colonização do país. Isto é, *As minas de prata* não realiza o deslocamento das personagens secundárias feito por Machado de Assis por apresentar proposição estética na qual a ironia desponta da imaginação feérica do sujeito romântico.

A visão de mundo romântica de Alencar revela a nostalgia de uma sociedade organizada por valores pré-capitalistas, razão pela qual ele constrói seus alter-egos sublinhando a sobriedade dessas personagens e o faz pela autoironia. A autoironia com a qual o autor se figura como sujeito romântico é similar a autoironia percebida nos alter-egos de Hoffmann, visto que os alter-egos de ambos os escritores são expostos como *outsiders*, mesmo que Krespel e Kreisler contenham características opostas as de Vaz Caminha e de Carlos de Enéia. A figuração artística que José de Alencar faz de si é o inverso da autoimagem de artista excêntrico que E. T. A. Hoffmann imprimiu nele próprio e em seus alter-egos.

Sob tais aspectos, infere-se que Alencar discutia política pela perspectiva do gênio individual, isto é, se imbuía da prerrogativa que lhe concedia a autonomia da imaginação para realizar a crítica política e social. Essa prerrogativa eminentemente romântica faz com que as habilidades das personagens artistas sejam solapadas nos romances históricos analisados, conforme foi demonstrado nos desenlaces do caricaturista Ivo, de *O garatuja*, e do poeta Lisardo, de *Guerra dos Mascates*. Ambas as personagens renunciam à vocação artística a partir do momento em que sucumbem ao modelo de vida pequeno burguês.

Nos três romances, o modo de composição caricatural expõe a cesura entre o político e o poeta, pois descortina os embates políticos do tempo da escrita decorrentes do desencaixe experimentado pelo sujeito romântico/pelo artista/pelo homem das letras em relação à

sociedade. Em *O garatuja*, o modo de composição caricatural se apresenta tanto na tematização do efeito do ridículo, ensejada pelas caricaturas políticas veiculadas nos jornais do tempo da escrita, quanto no construto erigido pela caricatura verbal do narrador e pelo protagonista caricaturista, prevalecendo a autorreferencialidade.

A autoironia consiste em um uso da ironia notado na figuração artística que o autor faz de si em *Guerra dos mascates* e em *As minas de prata*, nos advogados Carlos de Enéia e Vaz Caminha, respectivamente. Nesses construtos também é observada a estrutura na qual uma ou mais narrativas desdobram-se do interior de outra narrativa, procedimento expressivo marcadamente hoffmanniano, cuja origem é a operação de multiplicar verificada na romantização da ironia realizada nos fragmentos dos *Frühromantiker*.

Em *As minas de prata*, a vocação de multiplicar da ironia foi demonstrada na análise do capítulo XIX, no qual três narrativas são originadas da narrativa que conta a história do livro do padre Manuel Soares, assim expondo a vulnerabilidade do homem de letras e, por sua vez, a incerteza acerca do (re)conhecimento de sua produção artística e intelectual. A crônica do jesuíta Manuel soares ramifica-se na crônica de Gabriel Soares, no livro de Vaz Caminha e no romance histórico “bacamarte” do próprio Alencar; recurso expressivo que mobiliza a história e historiografia literárias as equiparando com a escrita da história e da historiografia de institutos como o IHGB, no intuito de perspectivar a “verdade” arrogada pela narrativa histórica.

Vaz Caminha é carbonizado junto com sua obra! Pelo modo de composição caricatural suscitar o grotesco no desenlace da personagem, supomos que a crise da visão de mundo de Alencar atinge o ápice na pulverização desse alter-ego, e não, conforme observa De Marco (1993), no modo satírico presente na fabulação de *Guerra dos mascates*.

Portanto, o aproveitamento da antítese escrutinada por Norbert Elias (1994), concernente aos conceitos alemão de *Kultur* e *Bildung* e ao conceito de civilização francês, recorta a figuração artística que Alencar faz de si próprio, na qual observamos traços da personalidade do homem de *Kultur*, que se expressa de acordo com as próprias ideias, desdenhando, portanto, o comportamento que implica o convívio social e o mercado de valores de prestígio conformadores do modo de viver cortesão. Os alter-egos de Alencar escorregam na assimilação do comportamento necessário à ascensão social, traquejo cortesão do qual o indivíduo não poderia prescindir na sociedade de corte que, afinal de contas, é o Rio de Janeiro da época de José de Alencar.

O jogo irônico contido na construção da personagem Vaz Caminha correlaciona-se à oposição entre a sociedade de tradição cortesã e o ficcionista. Ou seja, a imagem do

intelectual *outsider* fixada nos romances diz respeito à personalidade de Vaz Caminha colar-se ao perfil da *intelligentsia* de classe média alemã, do qual se destacou o homem de *Kultur*. Este, diferentemente do cortesão, compreende que seu mérito decorre diretamente de sua produção intelectual, dos livros que escreveu. As características do homem de *Kultur* são a sinceridade e a honestidade que se contrapõem ao comportamento do mundo mundano ou cortesão, razão pela qual Vaz Caminha é o sujeito “que pode manter distância, até mesmo dos estratos governantes e de suas opiniões por mais vinculado a eles que possa estar” (ELIAS, 1994, p. 86).

Embora tenham escolhido estratégias estéticas distintas, tanto E. T. A. Hoffmann quanto José de Alencar utilizaram a composição caricatural para marcar a entrega com que seus alter-egos se dedicam à arte/às letras, o que resulta na aguda crítica social que a obra de ambos apresenta. Nesse sentido, o modo de composição caricatural aqui elucidado expõe a celeuma que atinge a vocação de ficcionista de Alencar, sendo a autoironia o procedimento expressivo do qual deriva a cisão entre o político e o poeta.

No que concerne aos romances históricos, é a imaginação o elemento responsável pela expressão da criticidade com a qual Alencar interpreta a história, a expondo de modo a apresentar o contradiscurso da pretensão totalizante de historiadores como Varnhagen.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Uma comunidade letrada transnacional. *In*: ABREU, Márcia; DEAEETO, Marisa Midori (org.). **A circulação transatlântica dos impressos** [recurso eletrônico]. Disponível em: [https://issuu.com/marciaabreu/docs/circulacao\\_transatlantica\\_dos\\_impre](https://issuu.com/marciaabreu/docs/circulacao_transatlantica_dos_impre). Campinas, SP: UNICAMP; IEL, 2014. p. 93-103. Acesso em: 20 out. 2017.
- ALENCAR, José de Alencar. **As minas de prata**: continuação do Guarany. Rio de Janeiro: Typ. do Diário do Rio de Janeiro, 1862. 2v. (Biblioteca Brasileira). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4638>. Acesso em: 23 out. 2017.
- \_\_\_\_\_. **Guerra dos mascates**: chronica dos tempos coloniaes. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873. 2v. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4670>; <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4671>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- \_\_\_\_\_. **Iracema**: edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965a.
- \_\_\_\_\_. **Ficção completa e outros escritos**. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965b.
- \_\_\_\_\_. **Alfarrabios**: crônica dos tempos coloniais. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967a. (Romances Ilustrados de José de Alencar, 3)
- \_\_\_\_\_. **As minas de prata**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967b. (Romances Ilustrados de José de Alencar, 2)
- \_\_\_\_\_. **Guerra dos mascates**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967c. (Romances Ilustrados de José de Alencar, 3)
- \_\_\_\_\_. **O sertanejo**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967d. (Romances Ilustrados de José de Alencar, 5)
- \_\_\_\_\_. **O nosso cancioneiro**. Campinas, SP: Pontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Ao correr da pena**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Contistas e Cronistas do Brasil, 2)
- \_\_\_\_\_. Carta quarta. *In*: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**: edição fac-similar seguida de polêmica sobre o poema [1856]. MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís (org.). Curitiba: Ed. UFPR, 2007a. p. xxxvi-xlii.
- \_\_\_\_\_. Carta primeira. *In*: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**: edição fac-similar seguida de polêmica sobre o poema [1856]. MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís (Org.). Curitiba: Ed. UFPR, 2007b. p. xv-xix.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Reimpressão.

ARISTÓFANES. **A greve do sexo e Revolução das mulheres**. 3. ed. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. Tradução Editora Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, 2)

A VIDA de Lazarilho de Tormes: suas fortunas e adversidades. Tradução Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura**: a teoria do romance. 3. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BARBOSA, Maria Aparecida. Introdução. In: TIECK, Ludwig. **Feitiço de amor e outros contos**. Tradução Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009. p. 9-19. *e-book*. Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=XkSeGAgSfFwC&printsec=frontcover&dq=feit%C3%A7o+de+amor&hl=ptBR&sa=X&ei=ageOTigB4\\_AgAek1oSZDg&ved=0CE0Q6AEwAQ#v=onepage&q=feiti%C3%A7o%20de%20amor&f=false](http://books.google.com.br/books?id=XkSeGAgSfFwC&printsec=frontcover&dq=feit%C3%A7o+de+amor&hl=ptBR&sa=X&ei=ageOTigB4_AgAek1oSZDg&ved=0CE0Q6AEwAQ#v=onepage&q=feiti%C3%A7o%20de%20amor&f=false). Acesso em: 1 out. 2015.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Editora Escala, [s.d.]. (Coleção Grandes Mestres da Literatura Brasileira, 18)

BASTOS, Alcmeno. O romance histórico no Romantismo brasileiro (além de Alencar). [2005]. Disponível em: <http://www.alcmeno.com/wordpress/wp-content/arquivos/romance-historico-no-romantismo2.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. Reimpressão.

BERCHET, Giovanni. Carta semisséria de Grisóstomo a seu filho. In: CHIARINI, Ana Maria; PALMA, Anna; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (org.). **O romantismo europeu**: antologia bilíngue. Tradução Ana Maria Chiarini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 47-87.

BERMAN, Antoine. Herder: fidelidade e ampliação. In: \_\_\_\_\_. **A prova do estrangeiro**: cultural e tradição na Alemanha romântica. Tradução Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 67-78.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais**: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Olaio e Júlio ou A periquita** na tradição literária brasileira. In: OLAIIO e Júlio ou A periquita: novela nacional. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012. (Memória Cultural, 2)



BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013. (Coleção Estudos, 314)

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem – caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, USP, n. 8, p. 67-89, 1970.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e estado do barroco. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 7-36, dec. 1990. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141990000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300002). Acesso em: 26 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CEZAR, Temístocles. Lições sobre a escrita da história historiografia e nação no século XIX. **Diálogos**, Maringá, v. 8, n. 1, p. 11-29, 2004.

CHAMISSO, Adelbert von. **A história maravilhosa de Peter Schlemihl**. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHIARINI, Ana Maria. Introdução. In: CHIARINI, Ana Maria; PALMA, Anna; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (org.). **O romantismo europeu: antologia bilingue**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 43-45.

COLETTI, Vittorio. A padronização da linguagem: o caso italiano. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 375-423.

DANTAS, Vinicius; MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Maquiavelismos e governos na América portuguesa: dois estudos de ideias e práticas políticas. **Revista Tempo**, v. 20, p. 1-26, 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/pdf/tem/v20/pt\\_1413-7704-tem-1980-542x-20142036094.pdf](http://www.scielo.br/pdf/tem/v20/pt_1413-7704-tem-1980-542x-20142036094.pdf). Acesso em: 14 jan. 2019.

DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. (Coleção Repertórios)

\_\_\_\_\_. O romance histórico de José de Alencar. **Revista de Letras**, Ceará, v. 1, n. 29, p. 106-113, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2372>. Acesso em: 30 jul. 2018.

ECKERMAN, Johann Peter. Fragmentos de colóquios de Goethe com Eckermann [Terça-feira, 23 de julho de 1827]. In: MANZONI, Alessandro. *Os noivos*. Tradução Marina Guaspari. São Paulo: Ediouro, [s.d.]. (Clássicos de Bolso)

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. 2. ed. v. 1. Tradução Rui Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Reimpressão.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 23-50.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GHIRARDI, Pedro Garcez. As linhas tortas da Providência no romance de Manzoni. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 20, n. 58, p. 211-226, dec. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142006000300020&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300020&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 16 Jul. 2018.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: Sua história. 3. ed. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I**. 2. ed. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Clássicos, 14)

HERCULANO, Alexandre. Carta de Alexandre Herculano a D. Pedro II. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**: edição fac-similar seguida de polêmica sobre o poema [1856]. MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís (org.). Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. cxlvii-clvii.

HOFFMANN, E. T. A. O violino de Cremona. In: RIEDEL, Diaulas (org.). **Maravilhas do conto alemão**. Tradução [revista] T. Booker Washington. São Paulo: Cultrix, 1959. p. 15-33.

\_\_\_\_\_. **O pequeno Zacarias chamado Cinábrio**. Tradução Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_. O cavaleiro Gluck: uma lembrança de 1809. In: CHIARINI, Ana Maria; PALMA, Anna; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (org.). **O romantismo europeu**: antologia bilíngue. Tradução Maria Aparecida Barbosa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 20-41.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro)

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. Batatas e desejos. In: \_\_\_\_\_. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p.103-113.

LANGER, Johnni. A cidade perdida da Bahia: mito e arqueologia no Brasil Império. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 127-152, 2002.

LEOPARDI, Giacomo. Zibaldone di pensieri: autógrafos 16-18. In: CHIARINI, Ana Maria; PALMA, Anna; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (org.). **O romantismo europeu**: antologia bilíngue. Tradução Andréia Guerini, Anna Palma e Tânia Mara Moysés. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 115-125.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LISBOA, Balthazar da Silva. **Annaes do Rio de Janeiro**. v. 3. Rio de Janeiro: Typ. de Seignot-Plancher, 1835.

LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. (Novas Perspectivas, 20)

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. Reimpressão. (Coleção Espírito Crítico)

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 581-601.

\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. Reimpressão.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015. (Marxismo e literatura)

LUSTOSA, Isabel. Imprensa e impressos brasileiros – Do surgimento à modernidade. In: CARDOSO, Rafael (org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. p. 29-43.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **O guarani** de José de Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Formar, [s.d.]. p. 175-178.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **José de Alencar e sua época**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Vera Cruz, 240)

MANZONI, Alessandro. **Os noivos**. Tradução Marina Guaspari. São Paulo: Ediouro, [s.d.]. (Clássicos de Bolso)

\_\_\_\_\_. Carta sobre o Romantismo a Cesare D’Azeglio. In: CHIARINI, Ana Maria; PALMA, Anna; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (org.). **O romantismo europeu**: antologia bilíngue. Tradução Anna Palma. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 164-191.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução Antonio Caruccio-Caporale. Porto Alegre: L&PM, 1998.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

MARTIUS, Karl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, n. 24, p. 381-403, jan. 1845. Disponível em: <https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/itemlist/filter.html?searchword438-from=1839&searchword438-to=1846&moduleId=219&ItemId=174>. Acesso em: 22 mar. 2018.

MEYER, Augusto. Nota preliminar [a *O guarani*]. In: ALENCAR, José de. **Obra completa**. v. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Caminhos do imaginário no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. **San Isidoro, Cervantes y otros estudios**. 3. ed. Buenos Aires: Espada-Calpe Argentina, 1947.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: AGUIAR, Flávio Wolf; CHIAPPINI, Lúcia (org.) **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MORAIS, Rubens Borba de. **Livros e bibliotecas no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, 6)

NETO, Lira. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar, ou A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Fragmento 21**. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987a. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 11**. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987b. (Novas Perspectivas, 20)

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado). *In*: \_\_\_\_\_. **A aventura literária** – ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 25-38.

PALMA, Anna. Introdução. *In*: CHIARINI, Ana Maria; PALMA, Anna; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (org.). **O romantismo europeu**: antologia bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 162-163.

PAOLINELLI, Luísa Marinho Antunes. **O romance histórico e José de Alencar**. 486f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada – Literatura Brasileira e Portuguesa) – Universidade da Madeira, Funchal, Portugal, 2004.

PARRON, Tâmis. Introdução. *In*: ALENCAR, José de. **Cartas a favor da escravidão**. São Paulo: Hedra, 2008. p. 9-33.

\_\_\_\_\_. O Império num panfleto? Justiniano e a formação do Estado no Brasil do século XIX. *In*: ROCHA, Justiniano José da. **Acção; reacção; transacção**: Duas palavras acerca da atualidade política do Brasil (1855). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

PAYEN, Pascal. A constituição da história como ciência no século XIX e seus modelos antigos: fim de uma ilusão ou futuro de uma herança?. **História da historiografia**. Tradução Gustavo de Azambuja. Ouro Preto, n. 6, p. 103-122, mar. 2011.

PAZ, Francisco Moraes. **Na poética da história**: a realização da utopia nacional oitocentista. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

PEIXOTO, Afrânio. José de Alencar. *In*: ALENCAR, José de. **Guerra dos mascates**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (Romances Ilustrados de José de Alencar, 3.). p. xxv-xxxviii.

PIRES, Cristiana Sofia Monteiro dos Santos. **O modo fantástico e A Jangada de Pedra de José Saramago**. Porto: Ecopsy, 2006.

PROPP, Vladímir. **Comichidade e riso**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RICUPERO, Bernardo. **Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Temas Brasileiros)

ROSA, Guimarães. **Tutameia**: Terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. 2. ed. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003. (Clássicos de Ouro Ilustrados)

SANCHES, Rafaela Mendes Mano. **As minas de prata e os aspectos da nacionalidade no projeto literário de José de Alencar**: a ficcionalização da história e seus diálogos com o presente. 2015. [s.n.]. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 44)

SAFRANSKI, RÜDIGER. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Reimpressão.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **Fragmento 206**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987a. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 366**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987b. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 116**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987c. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 281**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987d. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 255**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987e. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 24**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987f. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 221**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987g. (Novas Perspectivas, 20)

\_\_\_\_\_. **Fragmento 396**. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987h. (Novas Perspectivas, 20)

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento 116. In: SUZUKI, Márcio. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 64-65.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: \_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 33-79.

\_\_\_\_\_. Ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. **Cultura e política**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 59-83. (Coleção Leitura)

SCOTT, Walter. **Ivanhoé**. Tradução Departamento Editorial de W. M. Inc. São Paulo: W. M. Jackson Inc Ed., 1963. (Grandes Romances Universais, 3)



SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. *In*: BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. Reimpressão. p. 9-14.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. As duas órfãs. *In*: CAVALHEIRO, Edgar (org.). **O conto romântico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 211-233. (Panorama do Conto Brasileiro, 2)

SILVA, Arlenice Almeida da. A evolução do conceito de ironia romântica na obra do jovem Györg Lukács. **Cadernos de filosofia alemã**, São Paulo, n. 9, p. 49-70, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64769>. Acesso em: 10 maio 2018.

SOMMER, Doris. O Guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces. *In*: \_\_\_\_\_. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Tradução Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 165-201.

SORIANO, Simão José da Luz. **História da Guerra Civil e do estabelecimento do governo parlamentar em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1870. 1 v. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=4EAOAAAAQAAJ&dq=Hist%C3%B3ria%20da%20Guerra%20Civil%20e%20do%20estabelecimento%20do%20governo%20parlamentar%20em%20Portugal%201%20v&hl=pt-BR&pg=PA559#v=onepage&q=Hist%C3%B3ria%20da%20Guerra%20Civil%20e%20do%20estabelecimento%20do%20governo%20parlamentar%20em%20Portugal%201%20v&f=false>. Acesso em: 23 out. 2017.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SUZUKI, Márcio. Apresentação. *In*: SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 7-40.

\_\_\_\_\_. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TÁVORA, Franklin. **O cabeloira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977. (Série Bom Livro)

\_\_\_\_\_. **Cartas a Cincinato**. MARTINS, Eduardo Vieira (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

TROTSKY, Leon. **Lições de Outubro**. Tradução Diego Siqueira e Henrique Canary. São Paulo: Editora Sundermann, 2007. (Coleção 10, 7)

TURIN, Rodrigo. **Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista**. 242f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

VARELA, Luís Nicolau Fagundes. As ruínas da Glória. *In*: CAVALHEIRO, Edgar (org.). **O conto romântico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 131-150. (Panorama do Conto Brasileiro, 2)



VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Ao Instituto Historico do Brazil. In: SOUSA, Gabriel Soares de. **[Tratado descritivo do Brasil em 1587]**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1851. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4795>. Acesso em 23: out. 2017.

\_\_\_\_\_. **[História Geral do Brasil]**: antes da sua separação e independência de Portugal. 2. ed. Rio de Janeiro: Em casa de E. e H. Laemmert, 1877. v. 1. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4825>. Acesso em 23 out. 2017.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Editora Hucitec, 2007. (Linguagem e Cultura, 39)

\_\_\_\_\_. Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 15-37, 2008.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Prismas)

\_\_\_\_\_. Mesa-redonda: Pontos de contato entre o romantismo alemão e o romantismo brasileiro – E. T. A. Hoffmann e o romantismo brasileiro (UNESP/Araraquara, 2002). Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/eta.PDF>. Acesso em: 31 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. E. T. A. Hoffmann em três leituras brasileiras. In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (org.). **Literaturas estrangeiras e o Brasil**: diálogos. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. p. 243-257.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **O pequeno Zacarias chamado Cinábrio**. Tradução Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Fiust. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Um possível sentido do diálogo literatura e história. **Revista Letras**, Curitiba, n. 46, p.105-113, 1996.

\_\_\_\_\_. As lições de brasilidade do cientista bávaro Von Martius. In: CARVALHO, Fábio de Almeida; EUGÊNIO, João Kennedy (org.). **Interpretações do Brasil**. Rio de Janeiro: *E-papers*, 2014. p. 27-40.